

BIRZEIT UNIVERSITY

MDC مركز تطوير الإعلام
MEDIA DEVELOPMENT CENTER

مركز تطوير الإعلام - جامعة بيرزيت

الصحافة الثقافية

الصحافة الثقافية

المؤلفون:

ليانة بدر، صالح مشارقة، وليد الشيخ، فتحي عبد الرحمن، منذر جوابرة، عماد حجاج، أسامة العيسة، خالد جمعة، محاسن ناصر الدين، جورج خليفي، عارف حجاوي، نورا بكر، أنس أبو عون، يسري درويش.

المحرر

صالح مشارقة

2020

2020

الصحافة الثقافية





الصحافة الثقافية

صالح مشارقة (محرراً ومشرفاً)

أيلول/ سبتمبر 2020

ISBN 978-9950-8550-1-4



الناشر: مركز تطوير الإعلام، جامعة بيرزيت.

ص. ب: 14، بيرزيت - فلسطين | 00970(2)2982989 | www.birzeit.edu | www.mdc.birzeit.edu

التدقيق اللغوي: خالد سليم

التصميم: عاصم ناصر

لوحة الغلاف: بشار الحروب، عنوان العمل: حقيبتي، تجهيز فراغي، ٢٠١٤ - نيويورك.

مقترح توثيق الكتاب: مشارقة، صالح (محرراً). 2020. *الصحافة الاقتصادية*. رام الله: مركز تطوير الإعلام في جامعة بيرزيت.



الرقم المرجعي للكتاب: UPU 2 / 2020

الرقم المعياري الدولي للكتاب: 978-9950-8550-1-4

ص. ب: 14، بيرزيت- فلسطين | 00970(2)2982044 | UPU@birzeit.edu | www.birezeit.edu

الصحافة الثقافية

المؤلفون:

ليانة بدر، صالح مشارقة، وليد الشيخ،

فتحي عبد الرحمن، منذر جوابرة، عماد حجاج، أسامة العيسة،

خالد جمعة، محاسن ناصر الدين، جورج خليفي، عارف حجاوي،

نورا بكر، أنس أبو عون، يسري درويش.

المحرر

صالح مشارقة

2020





عن الكتاب

تـم إصـدار هـذا المسـاق ضمـن محـور التطويـر الأكاديمـي في مركـز تطويـر الإعـلام بجامعـة بيرزيـت، هـذا المحـور تتشـارك في مشـاريعه 18 جامعـة وأربـع كليـات تـدرّس درجتـي البكالوريـوس والدبلـوم في تخصـص الصحافـة والإعـلام. ويهـدف المحـور إلى تأليـف ونـشر مسـاقات جديـدة لدوائـر وكليـات الإعـلام، وتأهيـل المحاضريـن الجامعيـين لتدريـس هـذه المسـاقات بوسـائل تعليـم وتعلـم متحـرر وتفاعـلي وتدريبـي. كـما يهـدف هـذا المحـور إلى التأثـير عـلى الخطـط الأكاديميـة لتخصـص الإعـلام لتفعيلهـا وتجديدهـا في كل الجامعـات الشريكـة. وهـذا المسـاق جـاء بتمويـل ذاتي مـن جامعـة بيرزيـت، بقـرار اتخـذه رئيـس الجامعـة د. عبـد اللطيـف أبـو حجلـة، دعـماً منـه لرياديـة المسـاق الـذي سـيكون الأول فلسـطينيّاً وعربيّـاً في تدريـس الصحافـة الثقافيـة، وحفاظـاً عـلى دور جامعـة بيرزيـت الدائـم في تخريـج أجيـال فلسـطينية ممكّنـة بالوعـي الإنسـاني والثقافـة والفنـون، وذات شـخصية حـرة وحديثـة وفاعلـة.

لجنة المضامين في مركز تطوير الإعلام:

نبال ثوابتة، عماد الأصفر، ناهد أبو طعيمة، بثينة السميري، خالد سليم.

لجنة التحكيم:

سـليكة القـاضي (جامعـة الخليـل)، د. غسـان حـرب (جامعـة الاقـصى)، إنعـام العبيـدي (جامعـة بيرزيـت)، سـعيد أبـو معـلا (الجامعـة العربيـة الامريكية).

لجنة التطوير الأكاديمي في مبادرة تطوير الإعلام الفلسطيني

الرقم	الاسم	الجامعة	الرقم	الاسم	الجامعة
١.	أ. سليكة القاضي	جامعة الخليل	١٠.	أ. محمد ديرية	الكلية العصرية الجامعية
٢.	د. معتصم الناصر	جامعة القدس	١١.	د. أمين وافي	الجامعة الإسلامية
٣.	د. محمد أبو الرب	جامعة بيرزيت	١٢.	د. خالد أبو قوطة	كلية فلسطين التقنية- دير البلح
٤.	د. فريد أبو ظهير	جامعة النجاح الوطنية	١٣.	د. عدنان أبو عامر	جامعة الأمة
٥.	د. شادي أبو عياش	جامعة القدس المفتوحة	١٤.	د. صخر الشافعي	الكلية الجامعية للعلوم التطبيقية
٦.	د. عماد أبو الحسن	الجامعة العربية الأمريكية	١٥.	د. ماجد تربان	جامعة الأقصى
٧.	د. نضال قاسم	جامعة خضوري	١٦.	د. حاتم العسولي	جامعة غزة
٨.	د. سعيد عياد	جامعة بيت لحم	١٧.	د. رائد أبو ربيع	جامعة الأزهر
٩.	أ. مصطفى بدر	جامعة بيت لحم الأهلية	١٨.	د. حنان العكلوك	جامعة فلسطين

تقديم

هـذا المسـاق هـو الخامـس مـن سلسـلة مسـاقات أنتجهـا مركـز تطويـر الإعـلام في جامعـة بيرزيـت ضمـن محـور التطويـر الأكاديمـي في مبـادرة تطويـر الإعـلام، وينضـاف هـذا المسـاق إلى أربعـة مسـاقات سـابقة، هـي: الإعـلام والنـوع الاجتماعـي، والإعـلام والقانـون، وأخلاقيـات الإعـلام، والصحافـة الاقتصاديـة.

وتتشـارك قرابـة 18 جامعـة وكليـة فلسـطينية في محـور التطويـر الأكاديمـي، ويقـوم مركـز تطويـر الإعـلام بعقـد الاجتماعـات والـشراكات وتنظيـم زيـارات التنسـيق والتشـاور عـلى مـدار العـام لمواصلـة هـذا المحـور، كـما يقـوم المركـز بالتشـبيك مـع وزارة التعليـم العـالي وكل المؤسسـات التعليميـة ذات العلاقـة.

وشـارك في تأليـف المسـاق 13 مـن الأسـاتذة المبدعـين، وهـم روائيـون وسـينمائيون وفنانـون قدمـوا أكـثر مـن لـون في تأليـف الأسـابيع الدراسـية، فمنهـم مـن فضّـل كتابـة شـهادة إبداعيـة عـلى الحقـل الإبداعـي الـذي تناولـه، ومنهـم مـن أنتـج مـادة علميـة مبنيـة عـلى التـزام أكاديمـي، ومنهـم مـن جمـع بـين المسـارين ضمـن منهـج قـد نسـميه «تربيـة ثقافيـة» لطـلاب دوائـر وكليـات الإعـلام.

ولكـن كل المؤلفـين التزمـوا بأسـلوب تأليـف حـدده مركـز تطويـر الإعـلام وطـوره لسـنوات، يقـوم عـلى: التعلـم وليـس التعليـم، التدريـب نصـف التدريـس، التفاعـل مـع ضيـوف ومؤسسـات خـارج الجامعـة، لعـب أدوار «غرفـة الأخبـار» وعـدم الارتـكاز عـلى نمـط المحـاضرة فقـط.

ويـدرس الطالـب في هـذا المسـاق 13 أسـبوعاً دراسـيّاً، تضـم: تغطيـة الروايـة والقصـة، والفنـون الإخباريـة في الصحافـة الثقافيـة، والشـعر ونقـده ومـا قـد تكـون صحافـة عنـه، والمـسرح والتغطيـة الصحافيـة للمـسرح، وصحافـة الفـن التشـكيلي، وفـن الكاريكاتـير، وصحافـة المـكان، والصحافـة الثقافيـة لأدب الطفـل، والسـينما والتغطيـة الصحافيـة للسـينما، وتغطيـة الفيلـم الوثائقـي، وتغطيـة الموسـيقى والأغنيـة، وتغطيـة فنـون الرقـص والـتراث الشـعبي، والإدارة الثقافيـة.

وللمحاضريـن الحريـة الكاملـة في اعتـماد العـدد المطلـوب مـن الأسـابيع الدراسـية، بنـاء عـلى مـدة الفصـل الـدراسي في كل جامعـة، كـما أنهـم أحـرار في اسـتبدال الأسـابيع بأخـرى، بنـاء عـلى مسـتجدات الخطـط التعليميـة، فلهـم حريـة التطويـل أو التقصـير، وأملنـا كبـير في أن يتمـردوا عـلى أسـاليب التدريـس التقليديـة التـي لا يحتاجهـا هـذا المسـاق بالتحديـد. مـع تأكيدنـا عـلى أهميـة احـترام المـدة الزمنيـة القانونيـة للمسـاق وهـي (3 سـاعات معتمـدة) تتطلـب تدريسـاً لفـترة زمنيـة تـتراوح بـين (45-48) سـاعة حسـب القانـون.

قـد يحمـل المسـاق بعـض الأخطـاء التـي سـقطت سـهواً، ونتطلـع الى تنبيهنـا إليهـا مـن قبـل كل الزمـلاء في الجامعـات، كي نعدلهـا عـلى النسـخة الإلكترونيـة، وقـد تجـدون صـوراً ولوحـات فنيـة موثقـة وأخـرى غـير موثقـة، وذلـك راجـع لكـون بعضهـا أخذنـاه مـن مصـادر مفتوحـة الملكيـة الفكريـة، وأخـرى عليهـا علامـة ملكيـة فكريـة قمنـا بتوثيـق المواقـع التـي نشرتهـا. ونشـير أيضـا إلى أن الروابـط التـي تضمنهـا الكتـاب اسـترجعت في الفـترة بـين أيـار/ مايـو 2019 ونيسـان/ ابريـل 2020. مـا لم يـشر لخـلاف ذلـك بتاريـخ دقيـق.

فخـورون بمنجزنـا الريـادي، وسـننشره ورقيّـاً وإلكترونيّـاً، ونتطلـع لتنقيحـه باسـتمرار عـلى النسـخة الإلكترونيـة، ونأمـل أن نلتقـي بكـم في مسـاق قـادم.

منسق محور التطوير الأكاديمي في مركز تطوير الإعلام

صالح مشارقة

الفهرس

الأسبوع الأول:

الفنون الإخبارية في الصحافة الثقافية

إعداد: صالح مشارقة

صحافي وأستاذ إعلام في جامعة بيرزيت

أولاً: أهداف الأسبوع

- إدخال الفنون الإخبارية إلى حقل الصحافة الثقافية اليومية والدورية.
- تقديم أمثلة عن طرق توظيف الفنون الإخبارية في الصحافة الثقافية.
- تدريب طلاب الإعلام للعمل على كتابة وإنتاج أخبار وتقارير وتحقيقات ثقافية.

ثانياً: الخطة التعلمية

ننصح محاضري المادة أن يقوموا في هذا الأسبوع بتحقيق الأهداف المذكورة أعلاه، وكسر فكرة أن الصحافة الثقافية هي صحافة متخصصة فقط، وإنما من صميم الإنتاج اليومي للصحافيين الإخباريين.

نرى أن هذا الأسبوع بحاجة إلى تطويل زمني، بحيث يأخذ ثلاث محاضرات أو أربعاً في أسبوعين، كي يتمكن الطلاب من كتابة أو إنتاج تقارير ومقابلات وتحقيقات وبروفايلات حول قضايا وشخصيات ثقافية.

كما ننصح بالخروج عن نمط المحاضرة التقليدية في هذا الأسبوع والانتقال إلى أسلوب غرفة الأخبار التعلمي، بحيث تكون المحاضرات جلسات أسرة تحرير يقترح فيها الطلاب مشابك إخبارية لقضايا وملفات ثقافية، وخارطة متحدثين حول هذه القضايا، ويقوم المحاضر بالتعديل عليها وفحص فرضيتها وإمكانيات عملها، وبعد ذلك يذهب الطلبة للميدان طوال الفترات بين المحاضرات لتنفيذ موادهم، سواء كانت مكتوبة أو متلفزة أو إذاعية أو متعددة الوسائط، ليعودوا إلى غرفة الأخبار «المحاضرة» لعرضها وسماع النقاشات والملاحظات حولها.

ثالثاً: الشق النظري

أعزائي المحاضرين وأعزائي الطلاب: نطمح من خلال تدريس الصحافة الثقافية إلى تلبية حاجة المؤسسات الصحافية لهذا اللون من الصحافة المتخصصة، وكي نخرج الصحافة الثقافية من قالب كتابة ارتبط بكتابات الأدباء أنفسهم، وكي نشغل الفنون الإخبارية في نقل الحياة الثقافية يوميّاً وليس دوريّاً كما درجت العادة في الصحافة الثقافية، وكي نضمن أيضاً فرص عمل جديدة في الصحافة للخريجين الجدد الذين تقول الإحصاءات إن نسبة البطالة بينهم من الأعلى بين خريجي العلوم الإنسانية.



(هذا «سكرين شوت» لصفحة الثقافة في جريدة القدس العربي: انظر كم زاوية تندرج تحتها، ألا يشجع هذا على تجهيز خريجي الإعلام لهذا النوع من الكتابات والإنتاجات الصحافية؟)

سنراجع في هذا الأسبوع التعلمي الفنون الإخبارية ونتدرب على أساليب تغطية الأحداث والمستجدات والقضايا الثقافية حسب الفنون الإخبارية وليس كما هو دارج بالكتابة الأدبية فقط.

في مؤتمرات كثيرة حول الصحافة الثقافية، كانت النقاشات والجدالات تنصب على نخبوية الصفحات في الجرائد اليومية، وكونها موجهة لجمهور نخبوي، عدا عن كونها دورية ومتباعدة النشر والبث، وقليلة إذا ما قورنت بصحافة الرياضة أو الاقتصاد أو الاستهلاك، وكنا نسمع في المؤتمرات كلاماً كثيراً عن قلة خريجي الإعلام المؤهلين لهذا اللون من الصحافة المتخصصة، وعن غياب السياسات التحريرية المهنية في هذا اللون من الصحافة، وعن عدم اهتمام أصحاب المؤسسات الإعلامية بهكذا تغطيات غير مفيدة من ناحية الإعلانات والرعايات، ومن هنا، نريد أن ندخل الفنون الصحافية كحل لتفعيل وتجديد وإعطاء الصحافة الثقافية تفاعلات جديدة، عبر دخول خريجي الإعلام عليها كي تصبح من شغلهم اليومي وتغطياتهم الدائمة.



(«سكرين شوت» لصفحة الثقافة في موقع جريدة العربي الجديد: انظر كم زاوية وكم فن إخباري تحتاج الصفحة، فكر دائماً بمشابك إخبارية تلبي احتياجات الصحافة الجديدة)

سنبدأ في توظيف الفنون الإخبارية حسب التسلسل التالي:

الموضوع الأول: أخبار ثقافية

ثمة تطورات كثيرة طرأت على أنواع الخبر، فمنه العاجل والإشعار الإلكتروني وخبر الشريط على الشاشة والخبر البسيط والخبر المركب والخبر الموسع. وظهرت أنواع جديدة من الأخبار مثل الخبر الفيديو وخبر SMS. وصار لزاماً على الأجيال الجديدة من الصحافيين الإلمام بكل هذه الأشكال. فهل نحن قادرون على إدخال الخبر للصحافة الثقافية، وكيف وفي أي القضايا والمستجدات؟

بالإمكان أن تغطي الأخبار القصيرة لحظة بلحظة الفعاليات الثقافية، والأخبار القصيرة هي عناوين قصيرة للعواجل والشريط الإخباري والإشعارات على الحواسيب، وعلى الصحافيين التيقظ جدّاً لهذا الحقل واستخدام معلوماته للأخبار القصيرة، ومن الأمثلة على ذلك:

انطلاق معرض الكتاب غداً في العاصمة

صدور ديوان شعري جديد للشاعر زكريا محمد

عرض مسرحي لاتيني في بلدية رام الله مساء الخميس المقبل

انطلاق فعاليات أسبوع للثقافة الفلسطينية في موسكو

الجلد.. خامة وحيدة في معرض نبيل عناني الجديد

هذه الأمثلة من الأخبار القصيرة غير معمول بها حاليّاً، بل تكتب فقط كأخبار بسيطة ومركبة، ولكن وبالإمكان أن تصبح في المستقبل من مهام الصحافيين اليومية، فهي لها جمهورها وتنوعها الذي قد يوفر جوّاً إيجابيّاً ويخفف من وطأة الأخبار الحربية والسياسية، وتؤسس لجمهور قراء مطلع على معلومات الحياة الثقافية لحظة بلحظة.

وفي الأخبار البسيطة، ثمة متسع لتغطية أولية لصدور كتب جديدة لروائيين وشعراء، عقد أمسيات وتنظيم محاضرات في مدارس، تنظيم معارض فنية في المدن، عرض أفلام أو مسرحيات، عرض دبكة أو رقص شعبي، كل هذه المستجدات بالإمكان تغطيتها بالأخبار البسيطة التي تحتاجها غرف الأخبار لحظة بلحظة.

وفي الأخبار البسيطة، كما تعرفون، التعويل ينصب على أهم المعلومات مع مقابلة بسيطة أو تصريح مهم حول الفعالية.

مثال

عرض موسيقي لأوركسترا معهد إدوارد سعيد للموسيقى في جامعة بيرزيت

القدس- 15-2-2020 – وكالة وفا- أقام معهد إدوارد سعيد الوطني للموسيقى، اليوم السبت، عرضاً موسيقيّاً لأوركسترا المعهد بقيادة بير أنطوان مارسيه، بعنوان «موسيقى من السحر والخيال»، وذلك في مسرح نسيب عزيز شاهين بجامعة بيرزيت.

وتخلل العرض الذي نفذه 75 عازفاً وعازفة من المعهد، تقديم عدة مقطوعات،

منها «ساحرة الظهيرة» من تأليف أنتونين دفورجاك، و«سؤال من دون إجابة» من تأليف تشارلز إيفز، مع عزف منفرد للطالب سري ترزي. فيما قدمت الفلسطينية جوا برغوثي، والعازفون، مقطوعة من تأليفها تحت عنوان «سحر»، وقد أعدتها بالتعاون بين المعهد الوطني للموسيقى وأوركسترا نيويورك.
وتخللت العرض أيضاً مقتطفات موسيقية من سلسلة أفلام هاري بوتر، من تأليف جون ويليامز، وقدمت مقطوعة بعنوان «كسارة البندق» من تأليف بيتر إليتش تشايكوفسكي.
وطبعاً، ذات طرق التغطية تحدث في الخبرين المركب والموسع، فيصير المجال متاحاً أكثر لتصريحات أو تعقيبات من متابعين أو من أشخاص داخل الفعاليات.
ففي المركب، يتم جمع أكثر من خبر ثقافي حدثت في أكثر من مكان وفي أوقات متباعدة داخل الأربع والعشرين ساعة، وفي الموسع الذي تتاح فيه الفرص أكثر للتغطية بتوسع والذهاب إلى تفاصيل وأقوال وتعقيبات ومعلومات تفسيرية يمكن أن يقدمها كاتب الخبر نفسه.

مثال



بانكسي يعرض في بيت لحم مغارة عيد ميلاد محاطة بالجدار العنصري

21-12-2019

بيت لحم- (وكالة الأنباء الفرنسية) قبل أيام على عيد الميلاد، كشف عن العمل الأخير لفنان الشارع بانكسي في مدينة بيت لحم، وهو مغارة صغيرة موضوعة أمام أجزاء من جدار اخترقته قذيفة.
لم يحضر فنان الشارع البريطاني الذي لا تزال هويته سرية، الجمعة، خلال عرض المغارة وهي بعنوان «ندبة بيت لحم».
والمغارة معروضة في مدخل فندق «وولد أوف» الذي دشنه بانكسي عام 2017 في المدينة الفلسطينية، والذي تطل غرفه على جدار بنته إسرائيل ويقضم من

أراضي الضفة الغربية المحتلة.
وتشكل أجزاء صغيرة من جدران مزينة بعبارات تدعو إلى السلام والمحبة، خلفية للمغارة الموضوعة على طاولة صغيرة مع هدايا صغيرة عند أقدامها. وتشبه آثار القذيفة على الجدار نجمة فوق مريم ويوسف ويسوع المحاطين ببقرة وحمار.
ويقول مدير الفندق وسام سلسع إن «ندبة بيت لحم» ترمز إلى «ندبة العار».
ويوضح: «يرمز الجدار إلى العار لكل الذين يدعمون ما يحصل على أرضنا وكل الذين يدعمون الاحتلال غير الشرعي» للضفة الغربية من قبل إسرائيل منذ العام 1967.
بدأت الدولة العبرية في 2002 بناء جدار يتألف في أماكن منه من كتل إسمنتية ترتفع أمتاراً عدة بحجة حماية أراضيها من عمليات توغل من الضفة الغربية في أوج موجة الهجمات الفلسطينية خلال الانتفاضة الثانية (2000-2005). وقضت محكمة العدل الدولية بأن هذا البناء غير شرعي عام 2004.
وتؤكد إسرائيل أن الجدار لا يزال يحميها من هجمات تنطلق من الضفة الغربية. أما الفلسطينيون، فيعتبرونه جدار العار وأحد رموز الاحتلال الإسرائيلي.
ويشكل النزاع والجدار والأراضي الفلسطينية منذ فترة طويلة مصدر إلهام لبانكسي الذي اشتهر برسومه في الشوارع.
ومن خلال هذا الرسم الأخير، يريد المساهمة «على طريقته» في احتفالات عيد الميلاد التي تقام الأسبوع المقبل في بيت لحم، حيث ولد السيد المسيح حسب التقليد المسيحي.
ويقول سلسع: «إنها طريقة رائعة ومختلفة للتحدث عن بيت لحم لدفع الناس إلى التفكير أكثر في ظروف عيشنا هنا».
وتعذر على سلسع القول إن كان العمل سيبقى في الفندق.
ويؤكد سلسع أن بانكسي «يحاول إسماع صوت الفلسطينيين في العالم من خلال الفن وينشئ نوعاً جديداً من المقاومة بفضل هذا الفن».
وبدأ الفنان يشتهر عام 2003 في إنجلترا من خلال رسوم غرافيتي مع عناصر من الحرس الملكي يتبولون على جدار، وعنصري شرطة يتبادلان قبلة.
وتوجه عام 2007 إلى بيت لحم مخلفاً وراءه مجموعة من رسوم الغرافيتي على الجدار الأمني تظهر إحداها فتاة تفتش جنديّاً إسرائيليّاً، وهو يرفع يديه، فيما بندقيته موضوعة إلى جانبه.
في عام 2005، أنجز تسع رسوم من بينها سلم موضوع على جدار وفتاة تطير بها بالونات، ليسلط الضوء على تأثير الجدار على حياة الفلسطينيين.
واستحال الجدار مكاناً للاحتجاجات وفسحة للتعبير السياسي- الفني. وتستقطب الرسوم الجدارية التي تكسوه في بعض الأماكن السياح.

وكما تعرفون -أنتم طلاب الإعلام- فإن الخبرين، الموسع والمركب، يمكن أن نحتاجهما للمؤتمرات الثقافية التي تمتد لأكثر من يوم، أو لورشة متخصصة نحن بحاجة إلى معرفة كل ما صدر

عن المتحدثين فيها، أو لتوسيع خبر عرض مسرحية أو فيلم عبر تغطية العرض وإتباعه بمقابلة مع ممثل أو مخرج أو ناقد مسرحي أو سينمائي. أو مثلما يحدث معنا عندما نغطي انطلاق أسبوع فعاليات ثقافية، فنضطر إلى إضافة جدول الفعاليات وأسماء المشاركين، ولدى كتابتنا خبراً عن تحضيرات لمهرجان فنون تشكيلية سينطلق الأسبوع المقبل، بحيث نتوسع في تفسير أجندة المهرجان ونسلط الضوء على الفنانين وسِيرهم الفنية ومشاريعهم، بحيث نشجع الناس على الحضور.

كيف يمكن الإحاطة بأخبار ثقافية؟ يجب أن تعرفوا أنه كلما زادت ثقافتكم بأنواع الفعاليات الثقافية، تأهلت أيديكم وكاميراتكم لتغطيتها وتقديمها للجمهور بشكل مهني وسلس ومتفق عليه ومعروفة مكامن الإضافات والإبداعات فيه.

الموضوع الثاني: التقارير الثقافية

كلكم يعرف الفرق بين الخبر والتقرير، فالخبر معلومة والتقرير قضية، والخبر سرد درامي لمعلومات عن حدث، بينما التقرير نقاش معمق حول قضية عبر آراء متعارضة أو متخصصة متعلقة بالقضية.

والخبر الثقافي يستدل عليه الصحافيون بعلاقاتهم واتصالاتهم اليومية بالمؤسسات الثقافية والمثقفين، لكن قضايا التقارير الثقافية تأتي من زيادة الاهتمام بالشأن الثقافي، عبر فتح العين والعقل يوميّاً وأسبوعيّاً على قضايا يناقشها الرأي العام وعبر البحث الدائم عن مشابك تقارير تكون متخصصة ولها جمهورها المهتم ومساهماتها المهمة في صياغة الوعي اليومي للناس، وثقافتهم وذوقهم، وتناول شؤون المؤسسات الثقافية واحتياجات الفنانين والكتاب، ومطالب المسرحيين وتطلعاتهم، وتطوّر القطاع السينمائي وحماية العاملين فيه، وأهمية أن تكون في كل بلد إدارة ثقافية عامة وإدارة ثقافية متخصصة في قطاعات فرعية تتصل بالحقل الثقافي العام.

ففي قضايا النشر، يرصد الصحافيون قضايا ويكتبون تقاريرهم عنها مثل موت المطابع والتحول إلى النشر الرقمي، وتكلس أو حداثة اتحادات النشر، وتفشي تزوير طباعة الكتب دون احترام لحقوق المؤلف، وتراجع الأدب المكتوب وصعود الأدب الرقمي.

وفي المسرح، يتابع الصحافيون الثقافيون غياب دعم الدولة للمسرح، وتدني أو صعود الأعمال والمشاريع المسرحية، وغياب المسرح المدرسي أو التعليمي، وقضايا تتعلق بقدرات المخرجين والممثلين، ومهن المسرح من إخراج وكتابة وسينوغراف وإضاءة وصوت.

وفي الفن التشكيلي، يغطي الصحافيون قضايا تتعلق بقوة ثيمات لوحات الفنانين، والمدارس الفنية التي تقف خلف المشاريع التشكيلية، وغربة التوجهات الفنية أو إغراقها في المحلية، وتراجع أو تنامي الدعم الحكومي للفن والمعمار والنحت، وغياب القطاع الخاص عن دعم ورعاية المعارض التشكيلية، وغربة الفنانين في أوساطهم أو تعرضهم للإهمال أو التجاوز.

وفي الرقص، يكتب الصحافيون أو ينتجون تقارير متلفزة حول الرقص الشعبي ونجاحاته أو إخفاقاته، وحول دخول الرقص المعاصر والمعولم إلى فولكلور الرقص المحلي، وتحول الرقص والدبكة إلى إنتاج مؤسسات فنية، وليس رقصاً شعبياً في القرى والأحياء يحمل صفات المجموعات السكانية، أو تحجر الرقص الشعبي وقولبته في قوالب لا تقبل التغيير أو التحديث، أو الفجوة بين قبول الرقص بناء على كون الشخص امرأة أو رجلاً.

وفي الإدارة الثقافية العامة، يلاحق ويسائل الصحافيون السياسات الحكومية في إدارة الثقافة من موارد ومخرجات، فيناقشون الموازنة العامة المخصصة للثقافة، ويناقشون ديمقراطية الثقافة وبعدها عن الموالاة للسلطات، وانتماءها للفن والحرية والجمال، ويفتحون النقاشات والتقييمات لمساهمة الدولة في قطاعات ثقافية محددة، ويتابعون اتحادات ونقابات الكتاب والفنانين ومدى فاعليتها وديمقراطيتها أو بيروقراطيتها.

وهكذا..

يذكر أنه كلما صغر المشبك الإخباري، صارت القضية أعمق، فلا نختار مشبكاً واسعاً يتعلق بتراجع صناعة الأغنية في فلسطين، بل نختار عدم وجود مؤلفي أغانٍ، أو عدم وجود ملحنين فلسطينيين، فيصير المشبك أدق وأخف دماً وأكثر تخصصاً وأدق جمهوراً.

وفي التقارير الثقافية، يجب مراعاة أن تكون هناك خارطة متحدثين منطقية حول القضايا المطروقة، فمثلاً، حول قضية عدم وجود ملحنين، نقابل: فناناً، وملحناً، وناقداً، وشركة توزيع وإنتاج فني، والدائرة المختصة في وزارة الثقافة، وهكذا تكون لدينا أقطاب مهمة للنقاش والتداول والخروج بتوصيات ومطالب.

نذكر أيضاً أن أفضل أنواع التقارير الثقافية هي تلك المبنية على مطالب من فنانين أو مثقفين أو متضررين من غياب سياسة ثقافية ما، وأفضل أنواع بدايات التقارير، سواء المكتوبة أو المذاعة أو المتلفزة، هي تلك التي تبدأ بحالة متضررة أو حالة مطالبة أو محتجة، لأن الاحتياج هو أفضل المداخل لبناء رأي عام حقيقي ومتفاعل ومنتج.

وهذا لا يعني عدم وجود تقارير ثقافية تمتدح قطاعاً فنيّاً أو ثقافيّاً ما، إذا كان يستحق، أو تقريراً ثقافيّاً يسرد تاريخاً ثقافيّاً أو سيرة مؤسسة ثقافية تستحق الدعم، أو يدعم فكرة ثقافية في مدرسة أو نادٍ اجتماعي أو مجموعة فنية شابة تبدع في مجال ثقافي ما.

مثال

هنا تقرير بعنوان «عن البوكر والحضور الفلسطيني الكبير» للصحافي يامن نوباني في وكالة وفا، يغطي قضية نجاح الأسماء الروائية الفلسطينية في الوصول إلى جائزة البوكر عبر أخذ رأي من ثلاثة روائيين هم ربعي المدهون وأكرم مسلم ويوسف حامد. وهنا الرابط: **https://bit.ly/2we7bPc**

الموضوع الثالث: البروفايل الثقافي

تطوّر فن كتابة البروفايل كأحد فنون الكتابة الإخبارية، نظراً للحاجة الدائمة لتسليط الضوء على شخصية عامة، تحضر في الأخبار لمناسبة أو ذكرى أو مستجدات أو أحداث تتكرر حول هذه الشخصية.

قديماً، كانت صحف كثيرة ووكالات أخبار تذهب لزاوية عنوانها «اسم في الأخبار»، فيكتب المراسل أو المحرر السيرة الذاتية على شكل نقاط للشخصية المستهدفة، يقدم فيها للجمهور سيرته مختصرة بما يفيد الجمهور في التعرف على زوايا غير معروفة في الشخصية المقصودة.

حديثاً، ظهر فن البروفايل في نفس المساحة التي ترعرعت فيها زاوية «اسم في الأخبار»، ولغرف الأخبار طرقها الكثيرة في تطوير الفنون الصحافية، فلم تعد المادة الصحافية التي كانت تعرف بـ«اسم في الأخبار» قصيرة وعلى شكل نقاط، بل صارت جملاً وصفية مبدعة في تصوير جوانب من حياة ومسيرة وإنجازات الشخصية المستهدفة بالبروفايل، ويذهب البعض ليغرف لها معلومات من الكتب والمراجع، وقد يذهب ليحصل لها على تعقيبات أحياناً من معايشي الشخصية أو من المهتمين بمجالاتها، إلى درجة تقترب فيها كتابة البروفايل من كتابة القصة الصحافية.

على كل؛ حتى لا نغرق في التعريفات، فإن فن البروفايل ملائم لكثير من التغطيات في الصحافة الثقافية، التي تحفل بشخصيات تركت بصمات قوية في حقلها، وله فرادة وحضور وإنجازات، وهذا ينطبق على الروائيين والشعراء والمسرحيين والفنانين والكتاب، سواء من هم على قيد الحياة أو الراحلون منهم.

فعندما تعلن الجوائز، هناك ضرورة أن تتم كتابة أو إنتاج بروفايلات عن الفائزين، تتضمن سير حياتهم وإنجازاتهم ومنعطفات حياتهم.

وعندما تحل الذكرى السنوية للكتاب والشعراء الراحلين، لا بديل عن التذكير بهم عبر بروفايلات إبداعية تعيد ذكراهم وتستعيد إبداعاتهم للأجيال الجديدة وتأخذ تعليقات من معاصرين لهم أو متخصصين في مجالاتهم وتنشر صوراً أو تسجيلات فيديو قديمة لهم.

والصحافي الثقافي المميز لا ينفك يجد بروفايلات لشخصيات فنية وثقافية تستحق، فمثلاً يبحث عن عازفات موسيقيات رياديات يقضين سنوات آخر العمر بعيدات عن الأضواء، أو يبحث عن مسرحيين رياديين في مسرح الدمى أو المسرح الشعبي أيام زمان، أو عن سينمائيين من الذين أسهموا في تأسيس مراحل سينمائية ما.

والصحافي الثقافي لا ينفك يسأل عن ماذا أكتب اليوم أو هذا الأسبوع؟ فيسترجع سيرة كاتب قصة كانت له مساهمة خاصة قبل عقود وآثر الانسحاب أو الاعتزال، أو يستحضر سيرة نحات له أعماله على مداخل المدن أو في المتنزهات والميادين العامة، أو يكتب عن فنان تشكيلي فاز بجائزة محلية أو إقليمية.. وهكذا.

بقي أن نقول إنه للأسف، حتى الآن، فإن الصحافة الثقافية ترتبط بالصحافة المكتوبة أكثر

من غيرها، علماً أن البروفايل من السهل جداً تحقيقه بتقنية الفيديو القصير، وربما ستحمل السنوات القادمة تباشير جديدة مع الأجيال التي تجلس الآن على مقاعد الدراسة في كليات الإعلام.

مثال

ناجي العلي.. ريشة الثورة التي ما زالت ترسم

رام الله 28-8-2017 وفا- يامن نوباني- قبل ثلاثين عاماً، أصدرت عائلة الشهيد ناجي العلي بياناً في لندن إلى الجماهير العربية، جاء فيه: لقد ارتكبوا الجريمة الكبرى، وهل هناك في هذا العقد أكبر من جريمة اغتيال رسام؟

ثلاثون عاماً مرت على إطلاق الرصاص من مسدس كاتم للصوت على رسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي، في لندن، الذي عاش حياته مهدداً، دون أن يمنعه ذلك من التهديد والتصعيد والوقوف بوجه الظلم والفساد دون رهبة أو تراجع، فهو القائل: كلما ذكروا لي الخطوط الحمراء، طار صوابي.. أنا أعرف خطّاً أحمر واحداً: أنه ليس من حق أكبر رأس أن يوقع وثيقة اعتراف واستسلام لإسرائيل.

بعد ثلاثة عقود على الجريمة، أين متحف الفنان الشهيد ناجي العلي في فلسطين؟ مكتبة أو ندوة تحمل اسم ناجي العلي؟ مدرسة، مساق جامعي، حصص مدرسية في ذكرى استشهاده، فعالية سنوية تليق بحياته وفنه وخطورته وجنونه واحترافه واستشهاده، فكرة تليق باسمه؟

للأسف، كل ذلك لا يوجد حتى الآن، وربما لن يوجد في المستقبل، لا لسبب إلا الإهمال بحق رموزنا الإبداعية والثقافية، وتذكرهم في اقتباسات صغيرة أو تناقل مقالات كتبها الآخرون ورسومات اشتهر بها ناجي العلي، ومعظم ذلك يجري عبر مواقع التواصل الاجتماعي في مناسبات معينة وظروف طارئة، وسرعان ما يتلاشى المشهد بعد يوم أو يومين.

ناجي العلي، وأسماء أخرى اغتيلت بسبب إبداعها وأفكارها ومبادئها، كغسان كنفاني وكمال ناصر وماجد أبو شرار وغيرهم، بحاجة منا إلى تذكرهم بعمق، إلى جمع أشلائهم التي تناثرت في لندن وبيروت وروما وغيرها من عواصم العالم، ووضعهم في المكانة التي تليق بأسمائهم، وإنجازاتهم التي حولتهم إلى مبدعين عالميين.

من يكتشف الشهداء غير الشهداء، أمثالهم؟ يمشون ذات الطريق في الحياة، يختارون المبادئ نفسها، وتتشابه طرق إطلاق النار عليهم، ليصبحوا شهداء، خالدين.

باقي المادة على الرابط التالي: https://bit.ly/2RwUuGW

الموضوع الرابع: المقابلة الثقافية

تختلف المقابلة في الصحافة الثقافية عن باقي المقابلات في الصحافة السياسية أو الاقتصادية أو الرياضية، ففي الثقافة، يجب أن يلم الصحافي بتفاصيل عميقة حول الشخصية التي يقابلها وأعمالها وتوجهاتها، فالروائيون لهم مفاتيح أسئلة غير تلك التي تخص السينمائيين، وكذا الحال مع المسرحيين ومع أصحاب دور النشر أو المواهب الصاعدة أو منظمي الفعاليات أو الفنانين الفوضويين.

وعلى الصحافي الثقافي أن يستعد لنوع المقابلة، فمن هذه المقابلات ما هو حميمي بين الصحافيين والمثقفين، خاصة إذا تعلق الأمر بسيرة المثقف، ولكن بعض المقابلات تحتاج إلى مساءلة للمثقفين، وفيها مواجهة وتحميل مسؤوليات واتهامات ورد عليها، وهناك مقابلات لغرض التسلية، وأخرى للتوثيق والتأريخ، والمهم في هذا الجانب هو أن يستعد الصحافيون الثقافيون للأجواء النفسية للمقابلة.

وكما تعرفون، من دون أسئلة معدة مسبقاً ومتعوب عليها، فلن تنجح المقابلة، وصياغة الأسئلة تحتاج إلى بحث مسبق واستشارة زملاء أو متخصصين في حقل المتحدث، ومن المهم أن يفكر الصحافي في تدريج الأسئلة صعوداً أو نزولاً حسب خطة الصحافي للصياغة المكتوبة، أو حسب خطته للمشاهدة أو الاستماع، وإذا كانت المقابلة طويلة، فالأفضل تقسيم هذه الأسئلة إلى محاور كي تحمل عناوين فرعية.

من أشد المحاذير التي يجب أن ننبه لها هنا تتعلق بذهاب الصحافيين إلى المقابلات دون تحضير أو دون كتابة الأسئلة وتقييمها وتجريبها، فالكثير من الصحافيين والصحافيات يخسرون كفاءتهم المهنية بسبب هذه الأخطاء المدمرة.

لا تذهب لمقابلة روائي دون قراءة عدد من رواياته، ومعرفة مدرسته في الكتابة، والتوجهات الفكرية التي ينتمي إليها، واحرص على أن تكون ملمّاً، ولو قليلاً، بما يختلف به هذا الروائي عن الجيل الذي قبله أو عن مجايليه.

وإذا أردت أن تقابل فناناً تشكيليّاً، فعليك أن تراجع معلوماتك عن المدارس الفنية، وأن تذهب وأنت تعرف إلى أي المدارس ينتمي، فلا تسأله بسذاجة عن مدرسته، وإنما تسأله عن جماليات من أعماق توجهات مدرسته الفنية. اذهب وأنت لك رأي في أعماله، ولا تسأله أن يفسرها لك. اطلب تقييمه لأعمال غيره، لكن ليس تقييمه لأعماله، حاول أن تعرف أكبر قدر ممكن من المعلومات عن رأيه في قضايا كثيرة، وسلط الضوء على مناطق غير معادة أو مكررة في المقابلات معه.

وأنت تقابل مخرجاً مسرحيّاً، تأكد أن تكون ملمّاً بنص مسرحياته وبأسلوب الحوار فيها وقدرات الممثلين فيها وتسلسل الأدوار وقدرات الحوار وأسلوب الإضاءة وديكور العمل والمؤثرات الصوتية. من دون ذلك، ستكون مثل جهاز التسجيل، تتلقى الإجابات فقط.

نادراً ما يوافق الشعراء على إجراء مقابلات معهم حول أمور حياتية عادية ومستهلكة

ولأغراض التسلية. اذهب إليهم وأنت تعرف تفاصيل كثيرة في مشروعهم الشعري، مع أي المدارس الشعرية يتفقون ومع أيها يتخاصمون، مع أيٍّ يتفقون: مع عالم الصورة أم عالم الإيقاع أم الاثنين معاً، هل هم جماليون أم معرفيون متعمقون. من المهم استدراجهم لمعرفة رأيهم في مدارس الشعر، فهذا سيكشف عن مشاريعهم بهدوء، ويعطيهم الوقت للتنظير للجماليات التي يركضون خلفها.

وقبل أن نذهب إلى المثال، ننوه إلى أن هناك طريقتين لصياغة المقابلة الثقافية في الصحافة المكتوبة: الأولى تبنى على مقدمة قصيرة حول أهم ما جاء على لسان المحاور ومن ثم تبدأ المقابلة بصيغة: س. ج، وهناك مقابلة تصاغ كاملة بقلم الصحافي ويعيد فيها صياغة إجابات المتحدث بمفرداته، دون الالتزام الحرفي بحيثيات المقابلة كما يحدث في النوع الأول.

مثال

زياد خدّاش: فرح حياتي مرتبط بشباب نصّي

موقع حفريات

أجرت الحوار: رشا سلامة

لا يمكن بحال، التعاطي مع زياد خدّاش كما لو كان مثقفاً عابراً في المجتمع الفلسطيني؛ إذ يملك القاصّ والمعلّم، ابن مخيم الجلزون بالتنشئة، وابن قرية بيت نبالا، المُهجّر أهلها منذ عام 1948، بالفطرة، إحداث حالة من الجلبة بمجرد حضوره في مكان ما، بشكل شخصي أو على مستوى النصوص التي يقدّمها.

كان لـ«حفريات» هذا الحوار مع خدّاش، الأديب الخمسيني الذي حاز على جائزة فلسطين للآداب، عام 2015، والذي قدّم مجموعات أدبية عدّة نالت اهتماماً لافتاً، منها: «نوماً هادئاً يا رام الله»، و«خذيني إلى موتي»، و«شتاء ثقيل وامرأة خفيفة»، و«أسباب رائعة للبكاء».

هنا تفاصيل الحوار الذي يؤكد فيه زياد خدّاش أنّ فرح حياته مرتبط بشباب نصّه:

- يبرع زياد خداش في أمور عدة، على رأسها التعليم، وتكريس التذوّق والإبداع لدى اليافعين، إضافة إلى المهارة الأدبية اللافتة، وتحديداً في القصة القصيرة. أيّ من هذه الهوايات أقرب لوجدان زياد؟ وكيف تعاطى المجتمع الفلسطيني مع حالة زياد خداش، إن جاز التعبير؟

• الأقرب إلى قلبي الكتابة الأدبية؛ إذ هي أنا، بكامل حطامي وتأملاتي وانطباعاتي الحرّة، ولم يكن التعليم يوماً ما حلماً لي، لم يكن قط خياراً، كان حكاية اضطرار مريرة؛ إذ إنّ تخصصي الجامعي في اللغة العربية لم يتح لي خيارات أخرى.

ذهبت إلى التعليم مشياً، متردداً على قدمَيّ المجبرتَين، وكنت أخبّئ في قلبي حلم الكتابة، وهكذا مضت حياتي طيلة خمسة وعشرين عاماً؛ معلماً معتقلاً في مهنة متجمدة، لا تغادر غرفتها أبداً، وبين اللحظة والأخرى، أخرج حلمي الساخن من قلبي لأتدفأ عليه.

أما عن تعاطي المجتمع الفلسطيني مع حالتي، فقد كان متفاوتاً؛ كثيرون سخروا

مـن أسـلوبي فـي الكتابـة، ومـن تجاربـي التعليميـة، وكثيـرون أيضـاً أحبّـوا كتابتـي وأعجبـوا بتجاربـي فـي المدارس.
....
- عـادةً، يتنصّـل المثقـف العربـي مـن إرث العائلـة والمجتمـع والقريـة حيـن يهـمّ بدخـول عالـم الثقافـة والكتابـة، لكـنّ زيـاد لا يفعـل هـذا، علـى العكـس؛ هـو دائـم الوفـاء لهـذه البيئـة، بـل يغـرف نصوصـه منهـا، حدّثنـي عـن هـذا؟
* علاقتي بالعائلة والمجتمع علاقة مزدوجة؛ ففي الوقت الذي أرفض قيم العائلة المتخلفة، فإنـي أصـوّر، محتفيـاً، مسـاحات الحنيـن والألفة والحميمية داخل العائلة، وأرفـض قوانيـن العائلـة، ولا أشـارك فـي أعيادهـا، لكنّنـي لا أسـتطيع مقاومة الكتابة عـن الأصالـة، فهـي حاضرة فـي كتاباتـي دومـاً.
- يشـعر المتلقـي بـأنّ خـداش يفـرّ مـن جدليات السياسـة كثيـراً، سـواء كان هـذا تجنبـاً للتضييـق أو مهادنـة أو عـن اقتنـاع بالوضـع القائـم، يفـرّ مـن خلال النصـوص المفرطة فـي أدبيتهـا أو فكاهتهـا أو غرائبيتهـا، لكنّـه يتحاشـى السياسـة بشـكل لافـت؛ هـل تتفـق مـع هـذا؟ وبمـاذا تفسـره؟
* أنـا أكـره السياسـة؛ لـم أنتـمِ يومـاً إلـى حـزب، ولـم أفكّـر يومـاً فـي الاقتـراب مـن تنظيـم سياسـي، لـي صداقـات عديـدة فـي كلّ التنظيمـات وأحترمهـم جميعـاً، لكنّنـي أرفـض دعواتهـم للانتمـاء الحزبـي، وهكـذا هـي نصوصـي أيضـاً؛ لا تنتمـي إلـى تنظيـم، ولا تتعاطـف مع حزب؛ هي حرّة مثلي، مجنونة غريبة لا تقبل التصنيف وتتحاشى التحديدات السياسـية، ورغـم ذلـك، لـي موقفـي السياسـي الـذي هـو مـن حقّـي، ومـن واجبـي.
المقابلة كاملة موجودة في الرابط التالي: https://bit.ly/39FhvNP

مثال

مقابلـة الشـاعرة أسـماء عزايـزة مـع الفنـان التشـكيلي سـليمان منصـور فـي مجلـة فسـحة الثقافيـة علـى الرابـط التالـي: https://bit.ly/2JJQNJi



الرئيسية / بصر / تشكيل

سليمان منصور: يصير الفنّ أخرق إن لم ينتمِ إلى بيئته الأولى

أسماء عزايزة ـ حوار 31/03/2020



الموضوع الخامس: التحقيق الثقافي

في مساقات الصحافة، ندرس التحقيق بتعريفات مختلفة، أولها هو أن له شرطاً وحيداً هو «الكشف عن معلومات ما تُعتم عليها جهات ما»، وإذا لم نكشف عن جديد مُعتم عليه، فالمادة ليست تحقيقاً. وهذا من أقوى التعريفات التي يجب أن تبقى.

لكن بهكذا تعريف، تم تجنيد التحقيق فقط للأعمال الصحافية الكبيرة، وظلمت مناطق أخرى بالإمكان أن يدخلها التحقيق، مثل الكشف عن مواقف أو ممارسات أو توجهات أو سياسات مبطنة يُعتم عليها المجتمع مثلاً أو الحكومات أو العائلات أو قطاعات مهيمنة ما. وهو ما نقصد به التحقيق الاجتماعي أو الثقافي الذي يعالج المسكوت عنه والمعتم عليه.

من هذا التعريف، بالإمكان أن نبدع نوعاً جديداً من التحقيقات ليلاقي الصحافة الثقافية، مثل تحقيق يسائل الدولة عن السياسات الثقافية، أو المراكز الثقافية عن مصادر تمويلها وسلامة ملفها المالي، وتحقيق عن محاباة ومحسوبية في دور النشر في القطاع الخاص أو في الجهة الحكومية المسؤولة عن الطباعة والنشر.

في التحقيق التقليدي، يتم التركيز على هدر المال العام أو المتاجرة الممنوعة أو تضارب المصالح والفساد، وفي التحقيق الثقافي، نطمح إلى تعريف يتم التركيز فيه على المساءلة والنزاهة والشفافية في السياسات الثقافية أو في سلوك الأفراد المهيمنين في المشهد الثقافي أو في مشاريع ثقافية تديرها الاتحادات والنقابات والمراكز الثقافية.

قد يكتب أو ينتج الصحافي تحقيقاً مكتوباً أو متلفزاً حول ترهل وانهيار غير معلن في السياسة الثقافية في البلد، ويكشف عن ترهل إداري وهدر مالي تقوم به الجهات المسؤولة دون أي مساءلة أو خضوعها لعمليات نزاهة وشفافية مع الجمهور.

قد ننتج تحقيقاً حول سوء الإدارة المالية في التمويل الثقافي الحكومي، فنكتشف أن ما يخصص لدعم المسرح أو الأغنية لا يساوي صفراً، وإن جاء بالمحاباة إلى مراكز ثقافية تابعة للوزارة.

نفتش عن عدد من الكتاب الشبان ونكتشف أنهم قدموا كتابهم الأول للطباعة، ولكن تم رفضهم لأن الأولوية ذهبت للكتاب المرسخين والمعروفين بسبب رغبة الجهات الرسمية في ممالأتهم. وهكذا، تترك الأسماء الجديدة للرصيف والإهمال، وتتنعم فئة محددة بفرص طباعة الأعمال؟

يتكرر انتخاب شخص واحد لإدارة مركز ثقافي أو يبقى الشخص لدورات كثيرة في رئاسة اتحاد الكتاب أو الفنانين، أو نقابة المسرحيين أو الممثلين، بسبب التبعية للأحزاب أو السلطات المهيمنة، أليس هذا استبداداً وتبديداً للديمقراطية في حقل الثقافة المعوّل عليه كثيراً في بناء القيم الطليعية والحديثة والفاعلة.

تحصل مراكز وأندية ثقافية محددة على التمويل من الحكومة أو مؤسسات خاصة بسبب تبعية سياسية أو فكرية أو ضمن تضارب مصالح بين المولين وهذه المراكز.

هذه أمثلة طرقناها من باب «فتح شهية الصحافيين على التحقيق الثقافي، صحيح أن فيها شكوكاً عالية، ولكن هذا مطلوب جداً لبناء فرضية التحقيق الصحافي والدخول في تنفيذه وجمع المعلومات حوله.

التحقيـق الصحـافي بشـكل عـام، والتحقيـق الثقـافي بشـكل خـاص، فيـه مجازفـة وخصومـة مـع المؤسسـات ويجلـب الصـداع إلى منفذيـه، لكنـه يـأتي بالجوائـز دائمـاً، ويكسـب الصحافيـون الذيـن يكتبونـه عـلى المـدى البعيـد احـترام كل الأطـراف التـي سـتعرف عاجـلاً أم آجـلاً صـدق نوايـا الصحافيـين المنخرطـين في التحقيقـات الثقافيـة.

والصحـافي الثقـافي الجيـد يسـتعد للتحقيقـات بأسـئلة في العمـق، فيهـا روح المسـاءلة والمكاشـفة والمصارحـة للمتحدثـين المسـتهدفين في التحقيـق، ويسـتعد أيضـاً لمقابـلات حـادة فيهـا اتهامـات واتهامـات متبادلـة، ولكـن الصحـافي ينـأى بنفسـه عـن أن يكـون طرفـاً أو أن يحـابي أو أن ينحـاز لأي طـرف في التحقيـق، فهـذا سـيفقده المصداقيـة والموضوعيـة ويُفشـل فكـرة تحقيقـه الثقـافي.

والمحقـق في الثقافـة يحـرص عـلى الحصـول عـلى وثائـق تؤكـد المعلومـات، ويظـل متشـككاً في نيـة الأطـراف حتـى لا تضللـه أو تقـود تحقيقـه إلى زوايـا تخدمهـا. ويتحقـق مـن كل معلومـة يحصـل عليهـا بالتحقيـق المفتـوح والتحقيـق المغلـق. ويظـل يبحـث عـن تـوازن بـين الأطـراف ويقـدم نفسـه عـلى أنـه صحـافي وليـس طرفـاً، حتـى لـو كان مـن المحسـوبين عـلى الحقـل الثقـافي.

أمثلة

تحقيـق «مـا بعـد كنفاني... قطيعة ما بين الرواية والسـينما الفلسـطينيين» للصحافـي يوسـف الشـايب، يتعـرض فيـه لحالـة الترهـل فـي المؤسسـة الرسـمية الفلسـطينية فيمـا يخـص دعـم السـينما لتقـدم روايـة فلسـطينية للعالـم. التحقيـق علـى الرابـط التالـي: https://bit.ly/2RdfPF9

وهنـاك تحقيـق آخـر للصحافـي الشـايب بعنـوان: الاتحـاد العـام للكتـاب والأدبـاء الفلسـطينيين إلـى أيـن؟ (3)، يتعـرض فيـه لأزمـة داخـل الهيئـة الإداريـة للاتحـاد فـي نهايـة 2019 ومطالبـات بالتغييـر واسـتيضاحات مـن القائميـن علـى الاتحـاد. والتحقيـق جـاء فـي ثـلاث حلقـات. وهنـا رابـط التحقيـق الحلقـة رقـم (3): https://bit.ly/34p62RP

الموضوع السادس:
فنون صحافية متعددة الوسائط في الصحافة الثقافية

دعونـا نعـترف أن الإعـلام الرقمـي يجبرنـا جميعـاً عـلى التحـول، وقبـول إدخـال وسـائط كثـيرة عـلى المـواد الصحافيـة المكتوبـة أو المتلفـزة، ومـواد الصحافـة الثقافيـة ليسـت بعيـدة عـن إمكانيـة اسـتخدام هـذه الوسـائط في المراسـلة والتحريـر ولنفـس المـادة، ومنهـا:

- الفيديـو القصـير الـذي قـد يقـدم (خـبراً، قصـة، عرضـاً قصـيراً، فوكـس بـوب...) مما يغطـي الحدث الثقـافي بأقـصر الطـرق.
- الإنفوغـراف كتصميـم يسـهل عـلى الصحافيـين عـرض الأرقـام والإحصـاءات بشـكل مختـصر عـن قطـاع كبـير.
- اسـتخدم خاصيـة **Hyperlink** عـلى أسـماء الشـخصيات وأسـماء المؤسسـات، ليفتـح القـارئ عـلى صفحاتهـم أو عـلى حسـاباتهم عـلى مواقـع التواصـل الاجتماعـي.
- تحميـل عـدة صـور مع «كابشـن» ضمـن تقنيـات متعددة تتيحهـا تصميـمات المواقـع الإلكترونية، فمثـلاً، لـو أخـذ الصحـافي إذنـاً مـن صاحـب معـرض فنـي بتصويـر اللوحـات، فبالإمـكان أن يقدمها وجبـة بصريـة كاملـة للقراء.
- أن يقـوم الصحـافي مثـلاً بعمـل فيديـو قصـير فيـه رأي النـاس (فوكـس بـوب) ويضعـه في المـادة الصحافيـة عـن حـدث ثقـافي مـا، فهـذه إضافـة جيـدة.
- بإمـكان الصحافيـين أيضـاً أن يأخـذوا آراء مـن تغريـدات ومنشـورات مهتمـين حـول الحـدث الثقـافي الـذي يكتـب عنـه الصحـافي أو يغطيـه تلفزيونيّـاً، وهـذا يـثري التغطيـة ويرفـع مـن مسـاحة تأثيرهـا.
- بالإمـكان عـرض تفاعـل اجتماعـي حـول الحـدث الـذي يغطيـه الصحـافي عـبر أخـذ **Embed** مـن منشـور مـا وفتـح التفاعـل أمـام جمهـور حـدث مـا أو أقـوال شـخصية مـا.
- في المقابـلات والبروفايـلات الثقافيـة، بالإمـكان إدراج الحسـابات الشـخصية للمحاوريـن، وبالتالي فتح الجمهـور أكـثر عليهـم، للاطـلاع عـلى حياتهـم وإنتاجاتهـم مـن خـلال مواقـع التواصـل الاجتماعـي.

قبل أن أختم،

صحيـح أننـي أعطـي مسـاحة واسـعة لاحـترام فنـون الكتابـة الإخباريـة حفاظـاً علـى أشـكال مهنيـة معينـة لهـا شروطهـا وحدودهـا وأوصافهـا في مهنـة الصحافـة، ولكـن هـذا لا يعنـي أن التداخـل بـين الفنـون الإخباريـة غـير مقبـول إذا كان إبداعيّـاً أو أنـه غـير وارد في الممارسـات الصحافيـة، فكثـيراً مـا يغطـي صحافيـون معرضـاً للفـن التشـكيلي عـبر مقابلـة مبـاشرة مـع صاحـب المعـرض، فيدخـل فـن المقابلـة عـلى فـن الخـبر، أو يقـدم الصحـافي تقريـراً حـول قضيـة ثقافيـة بأخـذ آراء أكـثر مـن طـرف أثنـاء تغطيـة مؤتمـر ثقـافي مـا، فيكـون قـد غطـى معلومـات خـبر المؤتمـر وأثـرى النقـاش حـول القضيـة، وقـد يقـدم أحـد الزمـلاء والزميـلات عرضـاً لكتـاب أو روايـة عـبر كتابـة مـا يشـبه البروفايـل في مـتن العـرض عـن الكاتـب نفسـه.

أكتـب هـذا حتـى نتحـدى جميعـاً القوالـب الجامـدة للكتابـة الإخباريـة في الصحافـة الثقافيـة، ولكـن القليـل مـن معرفـة الحـدود بـين أنـواع وأشـكال الإنتـاج الصحفـي، عـلى الأغلـب يقويهـا مهنيّـاً.

آمل أن تكونوا قد استمتعتم بالمادة.

رابعاً: الشق العملي

بإمكان المحاضرين أن يدربوا الطلاب على واحد من الفنون الإخبارية التالية:

- كتابة خبر بسيط أو موسع عن فعالية ثقافية ومقابلة قصيرة مع صاحب الفعالية.
- تقرير ثقافي حول قضية لها وزن في الحياة الثقافية ومقابلة ثلاث شخصيات ذات علاقة.
- بروفايل عن شخصية ثقافية تركت بصمة أو تسجل إنجازاً وتحفر مشروعاً ثقافيّاً مميزاً.
- مقابلة بالفيديو مع شخصية ثقافية وتحميلها على يوتيوب.

أفضل من كل ما سبق، بالإمكان أن يمثل المحاضر والطلاب أدوار «غرفة الأخبار»، هو سكرتير تحرير وهم صحافيون صوريون، يقترحون مشابك إخبارية لقضايا ثقافية، ومع كل قضية أسماء خمسة متحدثين من ذوي العلاقة. هذا مفيد جدّاً للتدريب على السؤال التاريخي الذي يخنق كل صحافي: عن ماذا أكتب؟ ومفيد أيضاً لمعرفة خارطة مؤسسات وشخصيات لكل قضية.

خامساً: قراءات إضافية

زاوية الثقافة في وكالة الأنباء الفلسطينية- وفا - https://bit.ly/3aOIbNG

زاوية الثقافة في موقع صحيفة العربي الجديد - https://bit.ly/2VbAvye

زاوية الثقافة في موقع جريدة القدس العربي- https://bit.ly/2V7JUH9

زاوية الثقافة في جريدة النهار اللبنانية- https://bit.ly/34lVC5d

ثقافة الأيام- صحيفة الأيام- https://bit.ly/3dYolS7

الأسبوع الثاني:

تغطية الرواية والقصة في الصحافة الثقافية

إعداد: ليانة بدر

روائية

أولاً: أهداف الأسبوع

المطلوب نظرياً هو التعريف بجوانب عملية من الموضوع، وتقديم فكرةٍ بانورامية عن إمكانات التعامل مع القصة والرواية في الصحافة الثقافية:

- ظهور فن القصة، ومن ثم ظهور فن الرواية.
- بنية وأساليب: الشخصيات- الحبكة- الزمان- السرد.
- القصة والرواية في العالم.
- القصة والرواية في فلسطين.
- القصة والرواية في الصحافة الثقافية.

ثانياً: الخطة التعلمية

يمكن تقسيم هذا الأسبوع التعلمي إلى محاضرتين أو أكثر، وننصح المحاضرين بشرح الشق النظري من الأسبوع في المحاضرة الأولى، على أن تكون المحاضرة الثانية تفاعلية حول نصوص قصصية أو روايات مختارة مسبقاً يعمل الطلاب على عرضها ضمن مجموعات كي يتسع وقت المحاضرة لها.

وفي المحاضرة الثانية أو الثالثة، ننصح أيضا باستضافة روائي أو قاص لإلقاء شهادة ذاتية أو عامة، ويفتح بعدها النقاش الحر بين الطلاب والروائي بما يشبه الفعالية الثقافية (أمسية، توقيع كتاب)، كي يتدرب الصحافيون على طرح الأسئلة وتفريغ الإجابات.

ثالثاً: الشق النظري

الموضوع الأول: ظهور ونشوء النثر الفني في القصة أو الرواية

وُلدت القصة من قلب الحياة اليومية للبشر، وتطورت تدريجيّاً عبر العصور، ثم اتخذت أشكالاً متنوعةً في الملاحم الشعبية وفي الأُوبريتات الشعرية والغنائية. وبتبسيط أكثر، نشأت القصة من تطور النثر الفني بين الشعوب، وانبثقت من رحم الحكايات الشعبية وقصص الحكم والأمثال والمغامرات المتخيلة، كما نجد في قصص «الإلياذة» و«الأوديسة» و«ألف ليلة وليلة». ويمكننا تذكُّر أمثلةٍ عديدةٍ من النثر الذي اتخذ شكل القصص، مثل كتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع، الذي اختلف البعض حوله إن كان قصصاً تم تأليفها من أجل نصح الحكام وانتقادهم، أم أنّ ما يضمه يعود إلى كتبٍ سنسكريتيةٍ قديمةٍ مثل: «بنج تانترا» و«المهابراتا»، التي احتوت أُصول بعض هذه القصص، كما يورد حنا فاخوري في كتابه «تاريخ الأدب العربي». (الفاخوري 1951، 447)

وهناك من يعتبر أنّ المقامات التي كتبها كل من الحريري وبديع الزمان الهمذاني هي أصل نشوء القصة في الأدب العربي. لكنّ هذه المقامات التي تروي حكايات، لا تمتلك الشكل الفني الذي يجعلها تنتسب إلى القصة بمعناها الفني، فهي بناءٌ جامدٌ مصمَّمٌ لغرضٍ مُعين، هو النصح والتحذير من الاحتيال، ولا تمتلك مواصفات النمو الداخلي أو الحبك. (الفاخوري 1951، 735)

ظهرت الرواية بشكلها الجديد المختلف عن القصة بعد الثورة الصناعية الكبرى التي أدت إلى نشوء طبقاتٍ جديدةٍ في ظل بداية اندثار الإقطاع، كالبرجوازية الصغيرة التي غيّرت من نمط الحياة السابق الموروث من الحقبة الإقطاعية. تلك التطورات الحضارية والاقتصادية أسهمت وأطلقت المجال لرواياتٍ طويلةٍ تحمل صور حياة هذه الطبقات الصاعدة وأشواقها. ويورد روجر آلن في كتابه «الرواية العربية» ما يؤكد وجهة نظر مؤرخي الرواية، «وقد اتخذت الرواية في عهد ما بعد الثورة الصناعية موضوع تنامي المدينة المعاصرة والتحولات الاجتماعية لدى الطبقة المتوسطة موضوعاً رئيسيّاً لها». (آلن 1997، 21)

وتُعد نظرية جورج لوكاش حول نشوء الرواية وارتباطها بالظرف التاريخي من أهم الدراسات في هذا المجال، فهو يعتبر أن الرواية التاريخية ظهرت في مطلع القرن التاسع عشر في أوروبا، وأنها أعقبت الروايات الواقعية المجردة التي كانت تصف الشخصيات بشكلٍ مطلقٍ دون حسٍّ بالتاريخ الملموس الذي يُحيطها. وهو يعزو نشأة الرواية الحديثة إلى سقوط الإقطاع النهائي في أُوروبا، حيث بدأت الطبقة البرجوازية الصاعدة تنظر إلى مكانها الجديد في علاقة تاريخ بلدانها بتاريخ العالم. وحينما نقرأ الروايات التي كُتبت، سنجد تضافر السياسي والتاريخي مع قصص البشر الذين تروي حكاياتهم مثل «قصة مدينتين» لتشارلز ديكنز 1859 و«البؤساء»

1862 لفكتـور هوغـو، ونكتشـف حينهـا أنّ تاريـخ الروايـة صـار لصيقـاً بأوضـاع البـشر وحكاياتهـم وأوضاعهـم التفصيليـة اجتماعيّـاً وسياسـيّاً، ولم يعـد مقتـصراً عـلى مجـرد قـصّ حكايـاتٍ عامـةٍ وشـخصياتٍ ممسـوحة الملامـح. «إن العلاقـة الجديـدة بـين الفـرد والمجتمـع، بـين الفـرد والطبقـة، تخلـق وضعـاً جديـداً للروايـة الحديثـة». (لـوكاش 1986، 209)

الموضوع الثاني: بنية وأساليب (الشخصيات- الحبكة- الزمان- السرد)

يعتـبر فرانـك أوكونـور في كتابـه «الصـوت المنفـرد- مقـالات في القصـة القصـيرة» أنّ الاختـلاف بـين الروايـة والقصـة القصـيرة لا يكـون فقـط مـن حيـث الشـكل، وأن النمـو الـروائي يرتبـط بعنـصرٍ جوهـريٍّ هـو الزمـان، أي أنـه يعتـبر الزمـان الجـزء الأهـم في تكويـن روايـة، فيـما يمكـن بنـاء قصـة عـلى لحظـةٍ واحـدةٍ مـن الزمـان لا غـير.

«.. لا يوجـد لـدى كاتـب القصـة القصـيرة شيءٌ مـن هـذا يُنظـر إليـه عـلى أنـه قالـبٌ جوهـري، لأن إطـاره الـذي يرجـع إليـه لا يمكـن أن يكـون الحيـاة الإنسـانية برمتهـا، وإنمـا عليـه أن يختـار الزاويـة التـي يتناولهـا منهـا. وكل اختيـارٍ يحتـوي عـلى إمكانيـة قالـبٍ جديـد، كـما أنـه يحتـوي عـلى إمكانيـة إخفـاقٍ كامـل». (أوكونـور 2009، 31)

لهـذا، يعتـبر الكاتـب والناقـد أوكونـور أنـه «مـن الواضـح أنّ كلاً مـن الروايـة والقصـة القصـيرة، مـع أنهـما تسـتمدان مـن نفـس المنابـع، تسـتمدان بطريقـةٍ مختلفـةٍ تمامـاً، وأنهـما قالبـان أدبيـان متمايـزان». (أوكونـور 2009، 30)

وهـو يـرى أنّ الفـرق بينهـما ليـس في القالـب فقـط، بـل هـو فـرقٌ أيديولوجـيٌّ فكـريّ، (أوكونـور 2009، 30) وهـو مـا يعنـي اختـلاف وجهـات النظـر والتنـاول تمامـاً بينهـما، إضافـةً إلى أنّ القصـة القصـيرة غـير مطالبـة بالتعامـل مـع الزمـان، إذ إنـه يمكـن لهـا أن تنطـوي عـلى لحظـةٍ واحـدةٍ تـدور القصـة حولهـا. كـما أننـا نجـد في القصـة مـدارس تشـير إلى ضرورة وجـود لحظـة التنويـر، فيـما لا يتطلـب الأمـر في الروايـة ذلـك، التـي قـد تـدور حـول مقطـعٍ أو شريحـةٍ مـن الحيـاة وتكـون لهـا لحظتهـا التنويريـة، ذلـك لأنّ بنيـة الروايـة تتنامـى والحـدث شـيئاً فشـيئاً ولحظـة بلحظـة، مـا يـؤدي إلى إشـادة عـمارة روائيـة لهـا شـخصياتها وحبكتهـا.

وتختلـف طريقـة تنـاول الشـخصيات في الروايـة عنهـا في القصـة، فقـد لا تهتـم القصـة القصـيرة بالحفـر في الشـخصية أو الانشـغال بتحليلهـا، فيـما لا يمكـن لروايـةٍ أن تعالـج شـخصياتها بالطريقـة ذاتهـا، لأنّ بنيـة الروايـة قائمـة عـلى التراكـم التدريجـي في تطـور الشـخصيات ونموهـا، فيـما قـد تمـر الشـخصيات في القصـة بطريقـةٍ محـدودةٍ أو سريعـةٍ حسـبما يريـد الكاتـب.

ويشـير إلى أن «هنـاك عنـاصر رئيسـية في القصـة: العـرض، والنمـو، والعنـصر المسرحـي»، (أوكونـور 2009، 35) ويُقصـد بهـذا اعتبـار القصـة مسرحـاً لنمـو الحيـاة التـي يترصدهـا القـاص، بمـا يجعـل

منها واسطةً للتأمل والنظر إلى ما يجري حولنا. ويمكن للقصة ألا تتناول شخصياتٍ وأدواراً اجتماعية أو صراعات، لكنها لن تستطيع أبداً أن تبتعد عن وصف الحياة حسب إحدى زواياها. ويعني هذا إنشاء أجواء خاصة بها، ومذاق متميز للأشياء الداخلة فيها، وذلك بأُسلوبٍ مُتفردٍ له خصوصية الكاتب ذاته.

هكذا، نجد أنّ الرواية تركز في العادة على بناء الشخصيات بنسقٍ متناغمٍ مع الأحداث التي تدور حولها، وهذا ربما سوف يشكل جزءاً من الحبكة التي قد تكون ظاهرةً أو خفية.

ثم إن العنصر الأساسي الذي لا تستغني عنه أيّ روايةٍ أو قصةٍ هو السرد. إن السرد الشخصي هو ما يميز أو يُكوّن العمل الأدبي منذ البداية. والسرد هو الصوت الذي نروي به ما نريد قوله.

«لذلك، هناك دائماً سؤال عن الصوت السردي، وهو: مَن يروي القصة؟ وهذا يؤدي إلى سؤالٍ آخر: ما هي صفات ذلك الصوت؟ أي ما هي صفات اللغة والإيقاع والإحساس التي تصل عبر حكي القصة؟». (إنجيل 2002، 136)

ربما يكون السرد آتياً عبر صوتٍ واحدٍ أو من خلال أصواتٍ متعددة، لأن طبيعة القصة أو الرواية تحدد هذا على الغالب. وقد يكون حاضراً عبر صوت «الراوي العليم»، أو لدى أحد الأبطال أو مجموعة منهم أو غير هذا.

لا يمكن إغفال أثر الثورة التكنولوجية في زمننا الحالي وتأثيرها على إضافة عناصر جديدةٍ إلى الرواية والقصة، وذلك عبر تعميم النشر للجميع، وجعله إمكانيةً قائمةً لمن كان لا يتسنى لهم الدخول إلى عالمه أصلاً، وكذلك عن طريق رفد الوعي الإنساني بسيالٍ من المعلومات الجديدة، وهذا ما خلق إمكاناتٍ لم تُحسب من قبل، لكي تتداخل أصواتٌ جديدةٌ وتحكي وجهات نظرٍ مختلفةً ومتجددةً وغير مألوفة. لقد حوّلت الشبكة العنكبوتية العالم إلى قريةٍ واحدة، ما جعل من الطبيعي للثقافات المنغلقة التشبيك مع ثقافاتٍ أُخرى. كما أثرت الفنون الحديثة من رسمٍ وتصويرٍ وسينما وفنونٍ تشكيليةٍ وأدائيةٍ مختلفةٍ على طرق السرد، بحيث إن القصص والروايات صارت تستفيد من أساليب التقطيع السينمائي والفيديو والرسوم الديجيتال والتلوين ونظريات علم النفس والأجواء الغرائبية، عدا الاستفادة الأساسية من الأحداث السياسية والتاريخية وقصص المجتمعات المختلفة وخرائط جغرافياتها. هكذا صرنا نشهد للمرة الأولى في تاريخ الإنسانية قصصاً تدور في بقاعٍ كثيرةٍ في العالم حاملةً أساليب وطرقاً جديدةً في السرد والتحليل، ومتأثرةً بمدارس علم النفس المتنوعة والمدارس الأدبية المختلفة، مختلطةً بالعلوم الحديثة ونظريات ما بعد الحداثة، وكأنها تكرس مبدأ «العالم قرية صغيرة واحدة».

الموضوع الثالث: القصة والرواية في العالم

تعددت فنون القصة والرواية في العالم، فنشأت قصصٌ مطعمةٌ ومتأثرةٌ بالبيئة التي انبثقت

منها، وأثارت اهتماماً وطرُقاً جديدةً في فنّ السرد، أنتجت تنوعاً وغنى في الإمكانات السردية. وقد وصلت القصة الكلاسيكية إلى رسوخها على أيدي كتاب اشتهروا بسببها، مثل جي دي موباسان، وأنطون تشيخوف، وإيفان تورغينيف، وصولاً إلى العصر الحديث الذي وفر لها أشكالاً تعددية تلعب سعة المخيلة دوراً بارزاً فيها. ولمعت الروايات الطويلة التي ترصد حراك مجتمعات بكاملها، كما نرى في كتابات أونوريه بلزاك وفكتور هوغو وفيودور ديستويفسكي وليو تولستوي. كما حدث أن اشتهرت قبل الروايات المذكورة رواية هرمان ملفيل «موبي ديك» التي تروي حكاية صراعٍ قدريٍّ دامٍ بين رجلٍ وحوتٍ ضخم، وكأنها تحاول أن تروي حكاية سيطرة الإنسان على الطبيعة في عصرٍ صار للفرد دورٌ يفوق أهمية أكثر بكثيرٍ دوره في العصور الوسطى.

مثّلت رواية «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست حدثاً ثوريّاً في تاريخ الأدب، لأنها لم تتقيد بالشكل التقليدي، واعتمدت على السرد الداخلي والأحلام والأفكار والتهيؤات وقصّ الأحداث اليومية الصغيرة.

وكذلك مثّلت «يوليسيس» رائعة الكاتب الإيرلندي جيمس جويس، التي صدرت عام 1922، وكُتبت بأُسلوب تيار الوعي، قفزةً ثوريةً في الكتابة. وتجاورت في تاريخ الأدب روايات جديدة الطابع مع كلاسيكيات القصص والروايات الإنجليزية التي طفحت بالذكاء والسخرية من التراتبيات الطبقية في المجتمع، التي صارت تقوم بدورٍ إعلاميٍّ وتحريضيٍّ عالٍ في الحياة الواقعية. ونشهد هذا التداخل مع الحياة الشاقة للبشر في رواية «الأُم» الشهيرة لمكسيم جوركي.

وهكذا، أيضاً، نُتابع نشوء الأدب الأميركي الحديث، الذي مثّل حاضنةً لكتابٍ عمالقةٍ جددٍ في فنّ القصة والرواية، مثل ج. د. سالنجر في مجموعته «الحارس في حقل الشوفان» التي صدرت عام 1951، الذي كان من أوائل الذين قاموا بثورةٍ في فنّ القصة الحديثة باستخدامه الحوارات الفجة والمباشرة حول جزئيات الحياة اليومية لرسم الصورة العامة للمجتمع بكامله. وبرزت روايات وقصص آرنست همينغواي الذي حصل على نوبل عام 1954، وهو من كتاب الحروب وتفاصيلها اليومية، ووصف البلدان التي اشتغل وعاش فيها مُراسلاً حربيّاً، بحيث كانت قصصه تُشبه قطعاً مقتطفةً من الحوار اليوميّ للناس. ومن رواياته «العجوز والبحر» و«لمن تقرع الأجراس» و«وداعاً للسلاح». وظهر، أيضاً، فرانسيس سكوت فيتزجرالد الذي اعتُبر من أهم رواد الأدب الأميركي، الذي مثّلت كتاباته قصصاً ورواياتٍ من عصر الجاز والجيل الضائع الذي وعى أزمات أميركا ومشاكلها الكبرى. وأكثر رواياته شهرةً «جاتسبي العظيم». وحديثاً كتبت توني موريسون تاريخ القارة الأميركية روائياً، ونالت جائزة نوبل عام 1993، تاركةً خلفها تقديراً عالياً لنتاجاتها. كما فعل ويليام فوكنر الذي حصل على جائزة نوبل عام 1994 بقصصه ورواياته التي تميزت بلغتها متعددة الأصوات ونحت أساليب جديدة في اللغة، والنظر إلى الشخصيات.

كتابة لاتينية بازغة

وعبر ابتكار مواضيع جديدة وأساليب متجددة لكلٍّ من أدب القارة الشمالية والأدب الأميركي اللاتيني، شكل هذا التنوع الذي ضم قارتين ضخمتين بقصصهما اللانهائية، القاعدة لظهور أعمال مرموقة لها جاذبيةٌ لا تُقاوَم، تمثّلت في صعود أدب أميركا اللاتينية إلى واجهة مكتبات العالم بعد أن قفز إلى العالمية عبر أعمال كبار الكتاب، مثل غابرييل غارثيا ماركيز الحاصل على نوبل عام 1982، وماريو فارغاس يوسا الحاصل على نوبل عام 2010، وخوليو كورتزار، وخوان رولفو، وخورخي لويس بورخس، وإيزابيل الليندي، وغيرهم. هنا نوعٌ جديدٌ من الأدب الذي يمزج السحر بالأُسطورة كي يُعيد تصور وخلق أنواع الحياة الغريبة التي تُعبّر عن وعي الاضطهاد والتنوع الإثني واختلاط الثقافات وسط ديكتاتوريات جمهوريات الموز في أميركا اللاتينية.

كما تتيح القصص والروايات التعرف إلى آداب شعوب العالم، أُولئك البعيدين عنا لغةً ومسافةً، مثل الأُدباء اليابانيين الذين اشتهروا حاملين قصص وروايات بلادهم إلى العالم مثل: يوكيو يوشيما، وكوبو آبي، وياسوناري كواباتا. كما صار باستطاعتنا أن نقرأ كتابات الروائيين الهنود والباكستانيين وشعوب جنوب الكرة الأرضية، لنرى نوعيةَ حياتها وأزماتها وأنواع معاشها وقصصها اليومية، وآراءها الفلسفية. وشهد العالم الغربي، أيضاً، نشوء أنواع من الرواية والقصة لم تكن مألوفةً في بلداننا كالقصة والرواية البوليسية، لأنها من منتجات العالم الصناعي وتراتبيات السلطة المتغيرة وعلاقات المدن الكبيرة المعقدة وطبقاتها المستجدة. كما برزت قصص التحول في الأدب العالمي الحديث، وهي قديمةٌ قِدَم البشرية، كما تضمنتها ثقافتنا منذ قصص «ألف ليلة وليلة»، وقد تجلت لدى كافة الشعوب، إلا أنها صارت لبّ ما يحدث في قصص وروايات غوغول وكافكا وأدغار ألن بو.

الموضوع الرابع: القصة والرواية في عالمنا العربي

ظهرت الرواية بمعناها الحديث في العالم العربي في نهايات القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وتعددت الآراء حول هوية كاتب الرواية العربية الأُولى، فحنا الفاخوري، مثلاً، في «تاريخ الأدب العربي» يعتبر أنّ سليم البستاني هو الأول الذي كتب رواياتٍ تاريخيةً طويلة، مثل: «زنوبيا» و«بدور». واعتبر بعض الباحثين أنّ رواية «حسن العواقب» أو «غادة الزاهرة» التي كتبتها زينب فواز اللبنانية، التي طُبعت بمصر عام 1899، هي الأولى. كما يعتبر بعض مؤرخي الأدب رواية «زينب» لمحمد حسنين هيكل عام 1913 الرواية المصرية الحديثة الأولى، التي كان اسمها الكامل «زينب مناظر وأخلاق ريفية». بعدها، ظهرت روايات عديدة تالية في لبنان ومصر، مثل: روايات جرجي زيدان التاريخية، التي كان المأخذ على عدم اكتمال شروطها الروائية هو أنها وُضعت بتبسيطٍ لغويٍّ وبساطةٍ في التحليل.

ثم برزت كتابات طه حسين عبر سيرته التي أتت في قالبٍ روائيٍّ في كتابه «الأيام» الذي صدر الجزء الأول منه عام 1927 وأعقبه جزءان آخران. وفي «دعاء الكروان» الذي صدر عام 1934 ورسم مأساة الحب المستحيل وسط تخلف الريف المصري وقوانينه الثأرية. وتتالت من ثم إصدارات توفيق الحكيم الذي اشتهرت روايته «عصفور من الشرق» التي صدرت عام 1938، الذي نجح في تقديم أحد الأعمال المرموقة في التاريخ المُبكر لتطوير القصة والرواية العربية في روايته «يوميات نائب في الأرياف» التي صدرت عام 1937، وذلك حسبما يرى الباحث روجر ألن. وكان توفيق الحكيم قبلها نشر روايته «عودة الروح» التي عرفت إقبالاً كبيراً من القُراء لوصفها دقائق الحياة الشعبية المصرية وفترات العمل الوطني خلال التظاهرات والانتفاضات الشعبية. وتُعتبر «قنديل أم هاشم» التي صدرت 1944 ليحيى حقي، وهي رواية قصيرة، أو «نوفيللا»، من النصوص المؤسسة لتلك الفترة، إضافةً إلى توفيق الحكيم في القصة والرواية.

هكذا نشأت كتاباتٌ ناضجةٌ في القصة والرواية، بدا أنها سارت جميعاً على النهج الواقعي، مثل قصص نجيب محفوظ ورواياته المتعددة التي اشتبكت بمراحل حرجةٍ من تاريخ مصر، بل لهذا السبب، وصف الباحث المتخصص د. روشين أخصائي الأدب المصري الحديث في كتاب «بحوث سوفيتية في الأدب العربي»، وصف واقعية نجيب محفوظ بـ«الواقعية الانتقادية». (روشين 1978، 276) ونجد في ثُلاثية نجيب محفوظ التي ضمت رواية «قصر الشوق» و«بين القصرين» و«السكرية»، التي بدأ في نشرها عام 1956، مواكبةً فذةً للتاريخ المصري الحديث. ومن ثم نجد أن كل روايات نجيب محفوظ تحمل مفاهيم فلسفيةً وجماليةً وفكرية، مثل: «أولاد حارتنا» و«الحرافيش».

وشهدت الستينيات والسبعينيات والثمانينيات حضوراً حيويّاً لروائيين كبار في مصر، جددوا في فنون السرد، مثل: صنع الله إبراهيم الذي افتتح عهد الكتابة الجديدة الهامسة التي تنظر إلى الواقع دون صراخٍ أو شعارات، لكي تستكشفه بنظرةٍ حاذقةٍ ونافذةٍ منذ روايته الأولى «تلك الرائحة» التي صدرت عام 1966، وجمال الغيطاني الذي لفت الأنظار إلى أُسلوبٍ جديدٍ في القصة حينما كتب «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» التي صدرت سنة 1969 بأُسلوبٍ يُشابه الزمنين المملوكي والعثماني، وعاود استكشاف اللغة التراثية بمعانٍ مُتجددةٍ تُميط اللثام عن معاش المصريين قديماً وحاليّاً، كما في روايته «الزيني بركات» التي صدرت عام 1974، وإبراهيم أصلان الذي عُرف بصوته المتفرد ورؤيته الصريحة لتفاصيل لا يراها الناس عادةً منذ كتابه الأول «بُحيرة المساء» في نهاية الستينيات، وإدوارد الخراط الذي اعتُبر مُنظر تيار الحساسية الجديدة، وقد لفتت روايته «رامة والتنين» الصادرة عام 1980 الأنظار بتخليها عن الأُسلوب الواقعي السابق، ويحيى الطاهر عبد الله الذي لُقب بشاعر القصة القصيرة، وله رواية «الطوق والإسورة» التي صدرت 1975، وتحولت إلى فيلمٍ سينمائيٍّ يروي البؤس والتحدي لسكان جنوب مصر، حيث الآثار الفرعونية، وعبد الحكيم قاسم في كتابه «أيام الإنسان السبعة» الصادر 1969، حيث الكتابة عن القرية والريف، فتصير القرية عماد

المكان الأول في صناعة الرواية، والأديب الراحل يوسف أبو رية الذي كتب قصصاً وروايات متميزة بالكثافة والتحليل متعدد الطبقات للشخصيات والأحداث، وكان أبرز الأصوات الروائية في مصر، وكانت آخر رواياته «ليالي البانجو» الصادرة سنة 2010، وكذلك أبدع خيري شلبي في وصف العالم السفلي؛ عالم الشعب والفقراء الذين لا ينظر إليهم أحد بسبب هامشيتهم، فيضيعون في عوالم مشوهة ومشبوهة. وظهرت روايات إبراهيم عبد المجيد التي تحكي عالم الإسكندرية وقصص أهلها. في العراق، نُشرت في الخمسينيات والستينيات رواياتٌ عدة، برزت بينها روايات غائب طعمة فرمان، وتتابعت أجيالٌ من الروائيين والقصاصين العراقيين مثل فؤاد التكرلي وجمعة اللامي ومحمد خضير وسنان أنطون وأحمد السعداوي وإنعام كاجاجي وزهير الجزائري وهاشم شفيق وغيرهم.

وكانت رواية توفيق يوسف عواد «الرغيف» التي صدرت عام 1939 الأولى التي تمتعت بمواصفات الرواية الكلاسيكية في لبنان، والتي تناولت صراعات البؤس والجوع التي فرضها الاحتلال العثماني على المنطقة العربية ونضالات اللبنانيين والسوريين للتخلص من هذا الاحتلال. ولعبت تلك الرواية دوراً مهمّاً في الالتفات المبكر إلى تحليل التاريخ الاجتماعي في لبنان. وفيما بعد، دشن يوسف حبشي الأشقر عهداً جديداً في رائعته «لا تنبت جذور في السماء» التي صدرت عام 1971، كما تتالى ظهور قصص وروايات إلياس خوري وجبور الدويهي ورشيد الضعيف وربيع جابر في السبعينيات والثمانينيات وما بعدها.

وتُعد رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» الصادرة عام 1966 للطيب صالح من السودان من أبرز الأعمال التي لفتت الأنظار إلى عالمَي الغرب والشرق وسط الصراع الذي يعيشه بطل الرواية بين قيم الشرق وأسلوب الحياة في الغرب.

هكذا، أيضاً، انتعشت القصة والرواية العربيتان على أيدي كُتّابٍ يجمعون الأصالة مع التجديد، فعُرفت قصص زكريا تامر بمحتواها الفني الذي يتأمل في علاقات الناس داخل الحارات والأزقة الشعبية ومجرياتها وتأثير الدكتاتوريات الظالمة عليهم. وظهرت روايات عبد الرحمن منيف «مدن الملح» و«أرض السواد»، كما ظهر في اليمن كُتّابٌ قديرون في القصة والرواية، مثل: زيد مطيع دماج وروايته «الرهينة» 1984 التي اشتهرت عالميّاً وعلي المقري وحبيب عبد الرب سروري ووجدي الأهدل، وهؤلاء وغيرهم من كتاب الرواية والقصة هم من أتاحوا لنا فتح الأعين أدبيّاً على قصص وروايات اليمن وأساطيره الحديثة والقديمة لكي نفهم تجسدات الحاضر المليء بالتخلف والقمع والانقلابات العسكرية.

وفي تونس، عملت رواية محمود المسعدي التي كانت الأشهر «حدّث أبو هريرة قال» الصادرة عام 1939 على إرساء دورٍ تأسيسيٍّ في الرواية التجريبية التي تعتمد التراث العربي القديم. كما كان كلٌّ من: البشير خريف، الذي أحيا الاتجاه الواقعي، ومحمد العروسي المطوي، ومحمد صالح الجابري، من رواد الرواية التونسية. وكان علي الدوعاجي من أوائل مَن قاموا بتجارب قصصية هناك، وتزخر تونس بأجيالٍ من الكُتاب والكاتبات في مجال القصة، مثل:

محمـود طرشـونة وحسـونة مصباحـي وعـز الديـن المـدني ونافلـة ذهـب وسـمير العيـادي وريـم العيسـاوي وعروسـية النالـوتي. وفي الإصـدارات الروائيـة الحديثـة، هنـاك نتاجـات متعـددة لشـكري المبخـوت وكامـل الرياحـي والمنصـف الوهايبـي وحسـونة مصباحـي والحبيـب السـالمي ومحمـد عيـسى المـؤدب وغيرهـم.

تاريخيّـاً، ظهـرت في الجزائـر أجيـالٌ ناصعـةٌ مـن الروائيين، مثـل: محمـد ديـب في ثلاثيتـه «الـدار الكبيرة- الحريـق- النـول» (1952-1957) التـي تُعـدُّ مـن أهـم الروايـات التـي ترسـم حـال الجزائـر أثنـاء التحـرر مـن الاسـتعمار وبعـده، ومالـك حـداد وآسـيا جبـار ورشـيد ميمـوني والطاهـر وطـار ومولـود معمـري ورشـيد بوجـدرة وواسـيني الأعـرج وسـعيد خطيبـي وسـمير قسـيمي وبشـير مفتـي وآخريـن.

كـما ظهـرت العديـد مـن الروايـات والمجموعـات القصصيـة في المغـرب الحديـث، كانـت فيهـا قصـص خناثـة بنونـة اللبنـة الأولى لفـن القصـة. وتسـطع الآن أسـماء كُتـاب القصـة والروايـة في المغـرب مـن محمـد زفـزاف إلى إدريـس الخـوري إلى الطاهـر بـن جلـون ومحمـد شـكري ومحمـد الأشـعري ومحمـد بـرادة وعمـران أدمـون المليـح وعبـد الكريـم جويطـي ومحمـد شركي وآخريـن، ولـكلٍّ منهـم أُسـلوبه ورؤاه وطريقتـه في النظـر إلى الشـأن الـروائي، ذلـك لأنـه دون التفـرد في التنـاول وفي النظـرة، لا يمكـن لروايـةٍ أن تُعـلي مـن شـأن وجودهـا.

الموضوع الخامس: القصة والرواية في فلسطين

يَعتـبر عبـد الرحمـن ياغـي في كتابـه حيـاة الأدب الفلسـطيني الحديـث (2001، 439) أن القصـة انطلقـت في فلسـطين في القـرن التاسـع عـشر بمبـادراتٍ للترجمـة والتأليـف مـن قبـل خليـل بيـدس الـذي حـرص عـلى ترجمـة قصـصٍ عالميـةٍ دقَّـق في اختيارهـا بثقافتـه العاليـة، مثلـما تـمّ عندمـا ترجـم بوشـكين في سـيرته وروايتـه المعروفـة «ابنـة القبطـان». ويجمـع كثـيرون عـلى أنّ بيـدس لم يتمكـن مـن تجديـد القصـة بالمعنـى الفنـي، فأتـت قصصـه خاليـةً مـن التحليـل، كـما يـرى محمـود سـيف الديـن الإيـراني، الـذي جعلـه أبـاً للقصـة في الأردن وفلسـطين وكذلـك «حـين جعلـه رائـداً للقصـة في الوطـن العـربي، لأنـه سـبق الأكثريـن إلى الترجمـة والنقـل والوضـع والتأليـف.. وإن كان ثمـة مجـال كبـير للشـك في قيمـة قصصـه الفنيـة». (الزريقـات 2009، 68)

كل هـذا جـرى قبـل النكبـة التـي غـيّرت المسـار الأدبيّ السـابق. تلـك الفـترة التـي ظهـر فيهـا نتـاج قصـصي «للأسـاتذة خليـل بيـدس، ومحمـود سـيف الديـن الإيـراني، ونجـاتي صدقـي، وعـارف العـزوني.. ثـم ظهـر إنتـاج للكاتبتـين نجـوى قعـوار وأسـمى طـوبي.. كـما أنتـج الدكتـور إسـحق مـوسى الحسـيني، والأُسـتاذ عبـد الحميـد ياسـين، والسـيد جـمال الحسـيني، قصصهـم في المرحلـة عينهـا. واسـتمر الأُسـتاذ جـبرا إبراهيـم جـبرا يُـوالي نتاجـه القصـصي كذلـك». (ياغـي 2010، 491)

وتعتقـد سـلمى الخـضراء الجيـوسي، التـي تُقـدم لنـا لمحـةً موجـزةً عـن القصـة والروايـة في مقدمـة «أنثولوجيـا الأدب الفلسـطيني الحديـث» «أنّ القصـة القصـيرة في اللغـة العربيـة تطـورت كإبـداع قصـصي واعٍ، متحـررة فنيّـاً مـن القبضـة القويـة للتقاليـد المسـتحكمة». (الجيـوسي 1992، 41) أي

أنها أخـذت فسـحةً مـن التطـور لم تسـنح لأصنـافٍ أُخـرى مـن الأدب العـربي، لكنهـا في الحالـة الفلسـطينية ارتبطـت بالقضيـة، مـا حـدد مـن آفـاق مواضيعهـا. وأنـه «مـع تعمـق الوعـي السـياسي، وجـدت القصـة الفلسـطينية القصـيرة نفسـها مرتبطـةً بأحـوال الوجـود الفلسـطيني، فخلقـت بسرعـةٍ تقاليـد لموضوعـاتٍ قائمـةٍ عـلى حقيقـة هـذه التجربـة، وبذلـك فقـدت جـزءاً مـن الحريـة التـي تتمتـع بهـا القصـة القصـيرة، ليـس في الغـرب فقـط، وإنمـا أيضـاً في بقيـة العـالم العـربي، حيـث ظـل الأدب القصـصي أكـثر حريـةً في اختيـار التجـارب التـي يرسـمها». (الجيـوسي 1992، 41)

وعندمـا تقـارن الجيـوسي بـين تجربتـي جـبرا إبراهيـم جـبرا وسـميرة عـزام، تعتـبر أنّ جـبرا لـه تجربـةٌ هـي الأكـثر فلسـفةً وتعقيـداً، إلا أنـه عـاش عالمـه الخـاص بعيـداً عـن تعقيـدات الواقـع الأكـثر شـمولية، فيـما عملـت سـميرة عـزام عـلى تجربـةٍ قصصيـةٍ أكـثر غنـىً وعمقـاً، لأنهـا أدركـت تمثلهـا بثقافـةٍ عربيـةٍ أوسـع. «.. ظلـت سـميرة وفيـةً لإمكانيـات الحقيقـة التـي كانـت تعلـم بوجودهـا في العـالم العـربي، فعملـت عـلى ترقيتهـا إلى فـن». (الجيـوسي 1992، 41)

لقـد تعمـم الاهتـمام بالروايـة الفلسـطينية مـع غسـان كنفـاني الـذي جذبـت كتاباتـه اهتـمام قُـراء كثيريـن، ولم تقتـصر عـلى النقـاد وعاشـقي الأدب وحدهـم. كانـت روايتـه «رجـال في الشـمس» الصـادرة عـام 1963 هـي التأسـيس الرسـمي للروايـات ذات الاتجـاه الواقعـي عنـد الفلسـطينيين، وأتبعهـا بروايـاتٍ أُخـرى تصـف ملابسـات حيـاة اللاجئـين الذيـن نبعـت المقاومـة مـن عذاباتهـم وشـتاتهم. وبالمثـل، نجـد أنّ إميـل حبيبـي أثـار اهتمامـاً واسـعاً لـدى إصـداره «سُداسـية الأيـام السـتة» عـام 1968، التـي تـروي تلاقـي ذكريـات مـن عاشـوا في فلسـطين التاريخيـة بعـد الاسـتيلاء الصهيـوني عليهـا عـام 1948 مـع مـن صـاروا تحـت الاحتـلال حديثـاً في 1967. وأتبـع حبيبـي تلـك المجموعـة بإصـدار روايتـه الشـهيرة «الوقائـع الغريبـة في اختفـاء سـعيد أبي النحـس المتشـائل» عـام 1974، وقـد وصـف الناقـد نبيـه القاسـم إميـل حبيبـي بالمثقـف الإشـكالي، وضمّـن هـذا الوصـف في عنـوان كتابـه «إميـل حبيبـي المثقـف الإشـكالي». (القاسـم 2014، 7)

وتـرى سـلمى الخضراء الجيـوسي أنّ أعـمال جـبرا وكنفـاني وعـزام، وثلاثتهم كانـوا يعيشـون في المنفى، كانـت هـي اللـب الأسـاسي لـلأدب الفلسـطيني قبـل 1967. (الجيـوسي 1992، 48) وتـورد أنـه في الفـترة ذاتهـا اشـتهر مـن كُتـاب القصـة في الأرض المحتلـة محمـود شـقير وخليـل السـواحري ورشـاد أبـو شـاور ويحيـى يخلـف. وتؤكـد أنّ روايـات جـبرا تُمثـل قفـزةً في الفضـاء الروائي بسـبب شـخصياتها المركبـة، كـما أنـه الكاتـب الأول الـذي نـال شـهرةً في الشـتات، وذلـك عـبر رواياتـه ومجموعاتـه القصصيـة. وعـلى الصعيـد العمـلي، لا شـك أن النتاجـات القصصيـة والروائيـة الفلسـطينية المتعـددة كان لهـا تميزهـا أيضـاً، ونذكـر منهـا أعـمال رسـمي أبـو عـلي، تحديـداً في مجموعتـه «قـط مقصـوص الشـاربين»، وسـحر خليفـة، وإبراهيـم نـصر اللـه، وليـلى الأطـرش، ومحمـود شـاهين، ومحمـود الريمـاوي، وليانـة بـدر، وزيـاد خـداش، وأكـرم مسـلم، وربعـي المدهـون، وزكي العيلـة، ووليـد الشرفـا، وغريـب عسـقلاني، وأنطـون شـماس، وزكي درويـش، ومحمـد عـلي طـه، وحزامـة حبايـب، وسـامي كيـلاني، وعبّـاد يحيـى، وآخريـن في الضفـة وغـزة وفلسـطين التاريخيـة والشـتات.

الموضوع السادس: أفضل طرق تغطية القصة والرواية في الصحافة الثقافية

أول شروط الكتابة في الصحافة الثقافية قبول الآخر ورحابة الفكر وسعة الصدر. الثقافة ملعبٌ إنسانيٌّ شاسع، ولا يمكن الدخول إليه إن لم يُروّض الإنسان ذاته على قبول وجهات النظر المختلفة عنه. نزعة الحكم التعسفي والسريع تُتلف النتاج الثقافي فوراً. كان الأدب وما زال منفذاً إلى الغير وبوابةً لفهم الآخر وتفهم وجهات نظره والمعاني التي يريد نقلها إلينا.

يختلف النقد الأدبي في الصحافة الثقافية عن النقد الأدبي المحترف الذي يقوم به ناقد مختص، وذلك من ناحيةٍ مهنيةٍ بحتة. في الصحافة الثقافية، على الصحافي أن يعرض المادة أولاً بموضوعيةٍ كاملة، وأن يقدم تصوراً موجزاً عنها للقارئ دون الانهماك في تحليلٍ نقديٍّ معقد، ويمكن له بعدها إظهار رأيه دون المحاججة أو تبخيس قيمة العمل، أو تسفيه وجهة نظر الكاتب حين لا تعجبه المادة. إنّ احترام النصوص وتجنب الانحياز الشخصي هو المطلب الأول الذي لا يُمكن المهادنة فيه في عالم الثقافة. كما أنّ الانتقاء المتوازن للكتب التي سوف يتناولها هو الأساس، بحيث لا يرتبط ذلك الانتقاء بدوافع مغرضة، مثل الشللية التي تجمع بين مصالح أفراد أو من يتوافق معهم في الرأي. إنّ الجودة الأدبية وأهمية الأفكار والنصوص هي الأساس في متابعة النصوص وانتقائها. ومن الضروري أن يكون الصحافي متوفراً على ثقافةٍ معقولةٍ في حقل الاختصاص. ويعني هذا قراءة كل ما يستطيع أن يجده من كتب الكاتب أو الكاتبة التي يُفترض به أن يُعلق على نصه/ها، أو أن يكتب خاطرة أو مقالاً عنه/ها. القراءة السريعة أو الخاطفة لا تكفي للنظر المتوازن إلى القصص والروايات.

ومن شروط المراجعة الناجحة أن يحترم الصحافي فرادة الكاتب، فلا يلومه إن وجد مواضيع رواياته عسيرةً بالنسبة إليه، أو كانت مواضيعها بعيدةً عن الشرح المبسط أو السرد التقليدي، كما في روايات القرن الثامن عشر. ففي الأدب الحديث، نجد ابتعاداً عن الشكل التقليدي للقصة أو الرواية الكلاسيكية، حيث يتم التخلي عن الحبكة أو لحظة التنوير، ويتم اختلاط الأزمان وتخلي السرد عن الخط الزمني المستقيم، وقد يكون هناك تداخل بين الشخصيات، أو اللجوء إلى التكرار لتأكيد المعنى، واستخدام التحليل النفسي في العمل. وهناك كتبٌ عديدةٌ تُعلم المرء كيفية قراءة الكتب بطريقةٍ تنتج معلومات وتعليقات غنية ومفيدة.

نماذج على التغطية الصحافية

* أدناه رابط لكتابة صحافية عن رواية «حطب سراييفو» (خطيبي، سعيد. 2019. الجزائر/ بيروت: منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف)، فهل تمكنت هذه المراجعة من إشعال فضولنا نحو قراءة رواية تتحدث عن تاريخ الجزائر متوازياً مع تاريخ حرب البلقان الأخيرة! وما هي التداعيات التي تثيرها لدينا كلمتا «الجزائر» و«البلقان»، الأولى حيث مرت بحرب

تحرير فُقد فيها أكثر من مليون شهيد، والثانية التي تمثل بلداً في وسط أوروبا دارت فيه حروب كثيرة مستمرة، وكان آخرها وربما أكثرها توحشاً في التسعينيات، بعدما كانت الحرب العالمية الأولى قد بدأت فيه إثر اغتيال أرشيدوق النمسا. المادة كتبها بختة جباري في صحيفة العرب الدولية ونشرت بتاريخ 2019/10/23، وهو موجودة على الرابط التالي: https://bit.ly/2yajxc0

* على الرابط أدناه مراجعة لرواية باب الفرج (الجزائري، زهير. 2019. ميلانو، بغداد: منشورات المتوسط) التي كتبها العراقي زهير الجزائري عن مدينته النجف، وهو الصحافي الذي اشتغل بالسينما الوثائقية والأرشيف البصري. ما هو رأيكم بهذه المراجعة، وهل تقدم لنا تلخيصاً كافياً وتفاصيل حية تكفل للقارئ الاهتمام بالرواية ومطالعتها؟

وهنا رابط التغطية التي جاءت بعنوان «الروائي العراقي زهير الجزائري يبتكر مدينة عبر المخيلة»، وكتبها شاكر الأنباري ونشرها على موقع «الإندبندت عربية» بتاريخ 2019/6/21: https://bit.ly/31mW95k

رابعاً: الشق العملي

1 -يمكننا القيام بتمارين التدريب على التغطية الصحافية لعينات من رواياتٍ أو قصص مختارة لمناقشة وتحليل محتواها وأسلوب كتابتها. ويمكننا هنا اقتراح عدة تمارين أو اقتراحات للتشاور بشأن البنية وخصائص القصص والروايات. ويمكننا إدراج تغطيات صحافية ناجحة لرواية أو قصة كأمثلة على عالم الصحافة العملي.

نقترح مناقشة رواية «فرس العائلة» للكاتب محمود شقير، التي هي بمثابة مرثيةٍ حول تقلص واضمحلال المكان الفلسطيني الذي أدى إلى النزوح من البرية وانمحاء نمطٍ تقليديٍّ من الحياة البدوية التي عاشها الفلسطينيون مئات السنين قبلها بسبب الاحتلال الصهيوني للبلد.

ما هي التواريخ الأساسية التي انطلقت منها الأجندة الروائية للكاتب الذي أصدر بعد هذه الرواية روايتين تاليتين ترتبطان بها وهما «نساء العائلة» و«ظلال العائلة»؟ وما هي الحكايات والقصص الاجتماعية التي يُحيلنا إليها هذا النص؟

2 - يمكننا مناقشة الأزمنة والأمكنة والحبكات في خماسية عبد الرحمن منيف «مدن الملح» التي كتبها حول تشويه الحياة البدوية بسبب التنقيب عن النفط، وعن المدن المشوهة التي أنشأتها الشركات الاستثمارية، وضياع القيم الأصيلة ونشوء القمع والسجون في الدول التي حكمتها الانقلابات العسكرية.

3 - أقترح مناقشة روايةٍ أو قصةٍ لصنع الله إبراهيم من مجموعته «تلك الرائحة» أو رواية «ذات» التي يحكي فيها تاريخ المجتمع والحياة في مصر الناصرية عبر شخصية سيدةٍ اسمها ذات -حُولت إلى مسلسل قبل سنوات-، أو رواية «نجمة أغسطس» التي حكى فيها يوميات بناء السد العالي في

جنوب مصر بطريقةٍ فنيةٍ كلُّها تفاصيل متداخلة، لندرس تعدد الأصوات في أعماله ونشاهد العنصر التشكيلي في رصده مظاهر الحياة بلغةٍ متقشفةٍ وقليلة الرنين، لكنها حاشدةٌ بالمضامين والإيحاءات. هذا مما يصنع لغةً مستقاةً من الحياة اليومية. وأُرشح قراءة قصتين من أعمال إبراهيم أصلان ومحمد البساطي تصلحان مثالاً للحساسية الجديدة في كتابة القصة العربية.

4 - أُرشح قراءة أيّ روايةٍ مُختارة من روايات إلياس خوري لنرى ما يسميه محمد برادة «سردية اليومي المعتاد» أو «سردية العفوي»، (برادة 1996، 141) حيث يتوالد السرد من تناسل التفاصيل اليومية صغيرةً أو كبيرةً، والتي يستطيع الكاتب أن يوجهها لكي يُحدث تراكماً في البنية والحبكة.

5 - أُرشح قراءة روايتين تنبثق الأحداث والشخصيات فيهما من محاكمة التاريخ والنظر إلى تأثيراته في الحاضر. في رواية «المغاربة» لعبد الكريم جويطي نقرأ تاريخ منطقة بني ملال في المغرب كي نفتح أعيننا على الحاضر. يستعين الكاتب بالتراث والأقاصيص والحكايات والأشعار والوقائع ليقدم لوحةً بانوراميةً مُتحركةً يقوم فيها الواقع الحاضر بالجدل مع تاريخ الناس والمنطقة والغزوات والتغيرات التي مرت بها.

في رواية «حطب سراييفو» لسعيد خطيبي، يقوم الكاتب بالبحث عن آثار الحروب الأهلية التي دارت في الجزائر خلال التسعينيات، فيما يقتفي آثار الحرب الأُخرى الضارية التي دارت في بلدان البلقان والتي برزت فيها عذابات مدينة سراييفو تحديداً بؤرة للقتل والإبادة العرقية. وعبر تقنية تعدُّد الأصوات بين سليم وإيفانا، وهما يرويان الرواية، كلٌّ من جهته؛ واحدٌ من الجزائر والآخر من البوسنة والهرسك، نرى تقلبات الحرب وآثارها على البشر، وطبيعة الأحزان والمشكلات التي تراكمها خلفها، ونكتشف أنّ الحفر في التاريخ يكشف المسكوت عنه من أزمات الهوية والتعامل مع الآخر. هل يمكننا أن نفكر بالتقاطعات والتقابلات بين شخصيات الرواية!

ويبقى هذا المدخل مجرد لمحة سريعة أمام الغنى الذي تضمه القصص والروايات العربية التي تشكل كنزاً معرفيّاً وفنيّاً لا نهاية لامتداداته، مدى واسع نتعلم منه وفيه قراءة المجتمعات، وتحليلها، وفهم أبطالها ومخذوليها، ورسم ملامح حياتنا التي تحتاج إلى التجدد وذكاء الإدراك والقدرة على التطور.

خامساً: قراءات إضافية

- مظفر، مي. 1987. اللوحة والرواية. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية».
- الديب، علاء. 2010. عصير الكتب. القاهرة: دار الشروق.
- ساباتو، ارنستو. 1999. الكاتب وكوابيسه – في قضايا الرواية المعاصرة –ترجمة عدنان المبارك. عمان: دار أزمنة.
- العناني، رشيد. 1988. عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته. القاهرة: دار الهلال.
- ساروت، نتالي. 2002. عصر الشك (دراسات عن الرواية). ترجمة وتقديم فتحي العشري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة والمشروع القومي للترجمة.

- أوسبنسـكي، بوريـس. 1999. شـعرية التأليـف- بنيـة النـص الفنـي وأنمـاط الشـكل التأليفـي. ترجمة سـعيد الغانمـي ونـاصر حـلاوي. القاهـرة: المجلـس الأعـلى للثقافـة والمـشروع القومـي للترجمـة.
- ماجدولـين، شرف الديـن. 2012. الفتنـة والآخـر- أنسـاق الغيريـة في الـسرد العـربي، الجزائـر وبـيروت: منشـورات الاختـلاف والـدار العربيـة للعلـوم نـاشرون.
- كيليطو، عبد الفتاح. 1987. الغائب - دراسة في مقامة للحريري. الدار البيضاء: توبقال.
- ذهب، نافلة. 2017. قصص شرفة على البحر. تونس: تبر الزمان.
- شمسي، كاملة. 2012. الظلال المحترقة، ترجمة إيمان حرز الله. قطر: بلومزبري.
- جويطي، عبد الكريم. 2016. المغاربة, الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.
- الدويهي، جبور. 2019. ملك الهند. بيروت: الساقي.
- أبو علي، رسمي. 2008. الأعمال الأدبية. عمان: وزارة الثقافة، مطبعة مجدلاوي.
- شقير، محمود. 2018. أنا والكتابة. قطر: دار لوسيل.

قائمة المصادر والمراجع

آلـن، روجـر. 1997. *الرواية العربيـة*. ترجمـة حصـة إبراهيـم المنيـف. القاهـرة: المجلـس الأعـلى للثقافـة والمـشروع القومـي للترجمـة.

إنجيـل، سـوزان. 2002. *القصـص التـي يحكيهـا الأطفـال (محاولـة لفهـم السـرد عنـد الطفـل)*. ترجمـة إيزابيـل كـمال. القاهـرة: المجلـس الأعـلى للثقافـة والمـشروع القومـي للترجمـة.

أوكونور، فرانك. 2009. *مقالات في القصة القصيرة*. ترجمة محمود الربيعي. القاهرة: المركز القومي للترجمة.

برادة، محمد. 1996. *أسئلة الرواية أسئلة النقد*. الدار البيضاء: الرابطة.

الجيـوسي، سـلمى الخـضراء. 1992. *مقدمـة أنثولوجيـا الأدب الفلسـطيني الحديـث*. ترجمـة عبـد اللطيـف البرغـوثي. نيويـورك: مطبعـة جامعـة كولومبيـا.

روشين مع مجموعة مؤلفين. 1978. *بحوث سوفيتية في الأدب العربي*. ترجمة خيري الضامن. موسكو: دار التقدم.

الزريقـات، أسـماء محمـد. 2009. *النقـد العـربي الحديـث (محمـود سـيف الديـن الإيـراني نموذجـاً)*. الأُردن: دار جليـس الزمـان.

الفاخوري، حنا.1951. *تاريخ الأدب العربي*. حريصا، لبنان: د.ن.

القاسم، نبيه. 2014. *إميل حبيبي (المثقف الإشكالي)*. كفر قرع: دار الهدى.

لوكاش، جورج. 1986. *الرواية التاريخية*، ترجمة صالح جواد القاسم. بغداد: وزارة الشؤون الثقافية والإعلام.

ياغـي، عبـد الرحمـن. 2001. *حيـاة الأدب الفلسـطيني الحديـث (مـن أول النهضـة.. حتـى النكبـة)*. ط2. رام اللـه: وزارة الثقافـة الفلسـطينية.

الأسبوع الثالث:

الشعر ونقده وما قد تكون صحافة عنه

إعداد: وليد الشيخ

شاعر

أولاً: أهداف الأسبوع

- محاولة أولى لإغراء جيل طلبة الجامعات بجماليات الشعر وأسراره.
- محاولـة أيضـاً لفـك الفكـرة التقليديـة عـن تعريـف الشـعر، وفتـح البـاب لإعـادة إطـلاق تعريفـات جماليـة متعـددة.
- محاولـة لجـذب الطـلاب وصحافيـي المسـتقبل لكتابـة مبدعـة عـن ديـوان أو أمسـية أو شـاعرة هنـا أو هنـاك.
- تقديـم وجبـة مـن أشـعار متعددة لشـعراء فلسـطينيين وعـرب وعالميـن. لعل الطعـم يجذبكم إلى هـذا العـالم الغريـب مـن الصـور والموسـيقى والجـمال واللاجـمال أيضـاً، إذا رأيتـم ذلـك أيضـاً.

ثانياً: الخطة التعلمية

عزيـزي المحـاضر، بحـر الشـعر كبـر، وأمامـك أسـبوع واحـد بمحاضرتـين. انصـح بـأن يقـرأ الطـلاب الشـق النظـري مـن هـذا الأسـبوع منزليّـاً ويناقشـوه في المحـاضرة، سـيختلفون حتـماً ويتناظـرون حـول المضمـون، هـذا حسـن وممتـاز، سـاعدهم عـلى تفريـغ أفكارهـم ومواقفهـم مـن الشـاعر. ولكـن بعـد ذلـك، اقـترح عليهـم الإنتـاج: ليكتبـوا مقالـة حـول ديـوان شـعري مـا، أو ليكتبـوا خـبراً عـن أمسـية لشـاعر، أو تقريـراً عـن مشـهد شـعري محـلي أو عالمـي. هـذه النصائح سـنكملها لـك في الشـق النظـري مـن هـذا الـدرس.

ثالثاً: الشق النظري

لا تدعـي هـذه المادة تقديـم إجابـات حـول أسـئلة الشـعر، ربمـا العكـس هـو الصحيـح، إن كل مـا تهـدف إليـه، هـو رمـي الحجـارة في بركـة الأسـئلة التـي أسِـنت لكـثرة مـرور سـنوات الركـود.

إن القـراءات التقليديـة لتاريـخ الشـعر العـربي، ودوره وأثـره، ومعنـاه ومبنـاه، احتفظـت مـع الزمـن بـشيء مـن القداسـة، وصـار لزامـاً علينـا أن نتقيـد بقـراءات كانـت خاضعـة للمرجعيـات المعرفيـة لأصحابهـا. ولم تكـن لتنجـو مـن أثـر السـياسي والموقـف الاجتماعـي والقيمـي مـن صاحـب القـراءة تجـاه الشـاعر والشـعر.

إن اجتهـادات ابـن منظـور، وابـن رشـيق، وقدامـة بـن جعفـر، والشريـف الجرجـاني، في تعريفاتهـم للشـعر، عـلى أهميتهـا، فإنهـا تظـل خاضعـة لذائقتهـم وعلمهـم، وهـي في النهايـة اجتهـادات قابلـة لإعـادة القـراءة مـن منظـور نقـدي، حتـى وإن احتفـت بهـا المـدارس الرسـمية، فإنـه لا يجـوز بـأي حـال نفـي آراء أخـرى أو اجتهـادات تخالـف كل مـا جـاء بـه الأولـون وتركهـا في الهامـش، ولا ضـير مـن عـرض تلـك الآراء أيضـاً في المـتن.

وحيـث إننـا ندعـي مقاربـة مختلفـة تجـاه الشـعر وقضايـاه، فـإن اللغـة المسـتخدمة هنـا، قـد لا تتوافـق مـع مسـطرة الأكاديميـين، بـل وتعارضهـا أحيانـاً.

الموضوع الأول: عن معنى الشعر (ليس كلاماً موزوناً ومقفى)!

ليـس ثمـة مـن إجابـات يمكـن الاتـكاء عليهـا باعتبارهـا خلاصـات نهائيـة عـن معنـى الشـعر. كل محـاولات التعريـف لم تكـن أكـثر مـن توسـيع لهامـش الآراء. إلا أن تلـك المحـاولات، ورغـم جديتهـا ورغبتهـا الجامحـة لتعريـف الشـعر، خلقـت التباسـاً ولّـد أسـئلة أكـثر مـما قـدم إجابـات. وهـذه المهمـة (مهمـة التعريـف) عـلى كل حـال، شـغلت الأكاديميـين والنقـاد والباحثـين، ولم تشـغل بـال الشـعراء أنفسـهم.

يمكـن الإشـارة إلى الشـعر، لا منحـه تعريفـات لا تـؤدي إلا إلى وضـع سـياج حولـه، ولطالمـا حـاول الشـعر الفـرار مـن تلـك التعريفـات السـاذجة التـي ظلـت تحـاول الإمسـاك بـه، وظـل ينجـح في الإفـلات مـن الحقـل الـذي سـيّجته المـدارس المكرسـة، وسـدنة اللغـة، وحـراس الذائقـة العامـة. (هـل هنـاك فعـلاً ذائقـة عامـة)!

يولـد في لحظـات التشـكل الأولى، مـع ضربـات قلـب الجنـين، الإيقـاع الأول، ومـا تلـك الضربـات الرتيبـة المتتاليـة إلا صـوت شـعري فالـت، لكنـه خاضـع في نفـس الوقـت للزمـن وحركتـه.

الموجـة التـي جـاءت مـن البحـر كي تـضرب الأرض، وتنكـسر عـلى صخورهـا، تحمـل إيقاعـاً لا يمكـن الإفـلات مـن سـطوته. وبهـذا، تصـير الموجـة شـعراً والقصيـدة ماءهـا.

صـوت المـاء عـلى الأرض، شـعر. وصـوت المـاء النـازل مـن السـماء، شـعر. سـقوط خيـط الشـمس

على الأرض، شعر. الأشجار التي ترمي ظلالها في حركة أبدية رتيبة ومتقطعة في آن واحد، ركض الظباء، الأسماك التي تجري وكأنها أصابع موسيقية على البيانو، كل شيء، حتى صوت الصمت العالي، هو شعر أيضاً.

الإيقاع: أصوات مختلفة الوقع، متتالية، في زمن محدد.

والإيقاعية، كما عرفها الموسيقي خالد جبران في كتابه «اذان إلى بحور العرب»، هي التتالي على محور الزمن لتغيرات في المسموع.

لكن ما علاقة القصيدة بالشعر، هل يمكن مثلاً أن نعتبر القصيدة التجلي الشعري الأعلى، أو غرة الشعر، أي أن الشعر يوجد خارج القصيدة، لكن القصيدة حده الأقصى؟ هل هذا دقيق؟

نجد مفردة «الوزن» حاضرة، في كل المحاولات لتعريف الشعر عربيّاً، منذ بدايات التدوين وحتى المدارس الكلاسيكية الحديثة. على أن البعض ممن اجتهد، أضاف إلى مفردة «الوزن» مفردة «المعنى»، أي كلام موزون وله معنى. وعلقت الذائقة العربية عند تلك التعريفات القاصرة. وأخذ معنى الشعر، حسب ما أفاد به الأولون، مكانة قدسية في الوجدان العربي، وصار الخروج عليه جناية تستوجب الملاحقة.

وحتى الآن، يعتمد بعض الأكاديميين في كثير من تنظيراتهم حول الشعر على ما جاء من تعريفات في كتب قديمة مثل تعريف الشعر في كتاب «التعريفات» للشريف الجرجاني (بين 1340 - 1413) بأنه:

«في اللغة: العلم. وفي الاصطلاح كلام مقفى موزون على سبيل القصد، والقيد الأخير يخرج نحو قوله تعالى «الذي أنقض ظهرك، ورفعنا لك ذكرك»، فإنه كلام موزون مقفى، لكن ليس بشعر، لأن الإتيان به موزوناً ليس على سبيل القصد. والشعر في اصطلاح المنطقيين: قياس مؤلف من المخيلات، والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير». وكان هذا الرأي قريباً مما تحدث به الجاحظ عن الشعر، وبالذات ما يتعلق بالقصد الشعري، وليس فقط بإيراد كلام موزون.

من جهة ثانية، يمكن مقاربة الأمر من باب آخر، طرحه الدكتور الشاعر صلاح بوسريف، أحد المنظرين الكبار في هذا المضمار في كتابه «حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر» الصادر عام 2012، حيث يقول: «لم يعد الشعر في القصيدة، ولم تعد القصيدة، كمفهوم وممارسة، في هذا المتسع الشعري، بما يمثله من أنماط ومقترحات، فالشعر كجمع، هو تعبير عن هذا الكثير المتعدد والمختلف، فيما القصيدة كمفرد وواحد، ظلت تعبيراً عن ممارسة لها نظامها وقوانينها التي عمل التصور النقدي القديم على تكريسها كاختيار تام ونهائي».

هل علينا حقاً أن نعرّف الشعر؟ أم أن نقرأه، ونذهب معه إلى الفضاءات التي يقترحها علينا، دون وجل.

الموضوع الثاني: عن مبنى الشعر (الذائقة السمعية والذائقة البصرية)

تربت الأذن العربية على أن تأخذ الشعر سماعاً، يجلس القوم في حالة استرخاء فيما يتركون لآذانهم أن تلتقط ما يتساقط عليها من مفردات موزونة ومقفاة، وكلما حملت تلك الأصوات مفارقات، صارت أكثر تأثيراً، وكلما بالغ الشاعر في الوصف، أخذ كلامه مكانة متقدمة في قلوبهم، حتى درجت جملة «أعذب الشعر أكذبه»!

لا تتطلب القصيدة العربية العمودية من المتلقين جهداً إضافيّاً عدا عن الإنصات لها.

لكن السؤال الذي ظل يلح، دون أن يتجرأ العرب في غالبيتهم على تقديم إجابات أو اقتراحات منطقية عليه: ما الذي قاله الشعر العربي القديم في حقيقة الأمر؟ وأية أسئلة أثارها؟

لخص محمود درويش علاقة العربي بالشعر في قصيدة «قافية من أجل المعلقات»:

«ومقدس العربي في الصحراء

يعبد ما يسيل

من القوافي كالنجوم على عباءته

ويعبد ما يقول

لا بد من نثر إذاً

لا بد من نثرٍ إلهي لينتصر الرسول»

إن معجزة الرسول كانت نثراً إلهيّاً، كي تستجيب إلى قوم يعبدون الكلام.

اعتدنا أن نستمع، وبنيت ذائقتنا على مدى تاريخ طويل على (السماع)، حتى وإن كانت المفردات التي تسقط على آذاننا لا تقول شيئاً، فإننا نواصل ترك آذاننا لتلتقط ما يتساقط عليها من كلمات، وكلما كان الصوت محكوماً بإيقاعات مدروسة ومعدة سلفاً، كانت المتعة تتحقق.

في هذه الحال، هل يجوز لنا أن نتساءل: هل على الشعر أن يقول شيئاً؟ أم يكفينا منه القوالب التي يصل بها، مبنى القصيدة المتين.

لم نعتد على تربية أعيننا لالتقاط الجماليات في الصورة، لذا نقف مقيدين أمام اللوحات الفنية، التي تتطلب ذائقة بصرية مدربة.

تتقبل الأذن العربية الشعر العربي القديم، حتى إن لم يقل شيئاً، لأن الأذن مستعدة لذلك ـ وتربّت عليه، فيصبح الشنفرى وتأبط شرّاً أكثر قرباً من «جهاد هديب» و«خالد جمعة» مثلاً.

وترفض الذائقة العربية العامة قصائد النثر، لأنها تحتاج إلى ذائقة بصرية قادرة على تفكيك اللغة وتحويلها إلى صور خفيفة ومدهشة. في حقيقة الأمر، فإن قصيدة النثر ابنة شرعية، لكنها لا تعود إلى البيت بعد انتهاء الدوام المدرسي.

الموضوع الثالث: هل يمكن أن نصنف الشعر حسب مراحله الزمنية التي كتب فيها؟

فيكون الشعر جاهليّاً وإسلاميّاً وعلمانيّاً، أم أن الأمر يخضع لسلسلة اشتراطات، حاول الشعر نفسه كسرها وتجاوزها. ألا يكفي أن يكون شعراً؟

إن التصنيفات «هواية» الأكاديميين والباحثين، لتسهيل الدراسة والمراجعة، وأظن أنه يجب ألا نعول على التصنيفات خارج تلك الاحتياجات.

إن مراجعة نصوص سحيم عبد بني الحسحاس أو عمرو بن أبي ربيعة أو توبة بن الحمير، حتى ولادة بنت المستكفي بالله في الأندلس، مروراً بقصائد بشار بن برد وأبي نواس، (هذا يعني فترة الخلفاء الراشدين والأمويين والعباسيين)، ما الذي يمكن أن نصفه بالإسلام في هذا الشعر؟ لكن بسهولة، يمكن أن نحيل قصائدهم إلى الشعر الحسي.

الشعر الجاهلي

لم يكن الشعر الذي كتب قبل الإسلام «جاهليّاً»، ليس بالمعنى الذي تناوله عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، بل بالمعنى اللغوي.

ما الشعر الذي قاله العربي قبل الإسلام، وماذا أراد منه، وما هي الأسئلة التي حملها الشعر العربي القديم؟

ألم يكن في كثير منه، لمدح القبيلة وذم أعدائها، والإشادة بالشجاعة في الغزو ورد الغزو، والكرم، ووصف الخيل والإبل.

صحيح أن بعض ما كتب في شعر ما قبل الإسلام تناول موضوعات أخذت منحنى فلسفيّاً وإيمانيّاً، وإن كانت قصائد قليلة، أو ما وصلنا منها قليل لأسباب سياسية واجتماعية. لكنه في كثير منه، كان شعراً وصفيّاً، بأغراض محددة ومعروفة.

يحمل الشعر العربي القديم، في مرحلة ما قبل الإسلام، إيقاع الحياة العربية نفسها، نحن نعرف اليوم الكثير من نمط الحياة العربية في شبه الجزيرة العربية بالذات، مما وصلنا من أشعار من عاش فيها تلك الفترة. هذا أحد أدوار الشعر العرب التاريخية.

الشعر الإسلامي

لا يمكن أن نطلق على شعراء بلاط بني أمية في فترة حكمهم باعتبارهم شعراء إسلاميين، (إن أية مراجعة عجولة لما قاله الفرزدق أو جرير أو الأخطل كفيلة بالإجابة عكس ذلك)، وهذا أيضاً ينسحب على الفترة العباسية وما بعد ذلك.

الشعر الأندلسي

المفارقة أن الارتباط هنا كان بين الشعر والمكان، وهو هنا الأندلس، البلد الغريب الذي ذهب إليه العرب والمسلمون، فأنتجوا شعراً يوصف (إن جاز وصف الشعر) بالسلاسة والخفة والرقة.

كيـف يمكـن النظـر إلى هـذا الشـعر، هـل باعتبـاره شـعراً باللغـة العربيـة لكنـه في النهايـة شـعر أوروبي (بحكـم القـارة التـي ولـد فيهـا)، أم أن مـا يحكـم هويـة هـذا الشـعر (حسـب التصنيفـات التـي لا أفضلهـا) اللغـة التـي كتـب فيهـا.

هل يخطر ببال أحد مثلاً، أن يقول إن الشعر الأندلسي أنجزه شعراء المهجر؟

الشعر العالمي

كيـف يكـون الشـعر عالميّـاً؟ أم أن علينـا أن ندقـق أكثر فنقـول شـعر العـالم؟ أو شـعر لغـات العـالم؟

هـل العالمـي تعنـي أن أثـر هـذا الشـعر وأهميتـه لم تعـد مرتبطـة بجغرافيتـه الخاصـة ولغتـه، بـل أرض العـالم الواسـعة ولغـات شـعوبه كلهـا.

وهل يجد الشعر العربي مكانه في «قطار الشعر العالمي».

هـل ثمـة سـمات لا بـد أن تتوفـر في القصيـدة كي تأخـذ مكانهـا عالميّـاً؟ ومـن الـذي يقـرر منـح صفـات وأوصـاف للنصـوص الشـعرية، هـل هـو السـياسي الـذي يتحكـم بالمصائـر أم الشـعر نفسـه، وهـل يكـون الشـعر الصينـي المترجـم إلى اللغـة البرتغاليـة؟

مـا الـذي يتبقـى مـن الشـعر بعـد ترجمتـه، وهـل تسـتطيع اللغـة المضيفـة للنـص الشـعري الأجنبـي أن تحمـل إيقـاع المفـردات، وأن تحمـل تاريـخ المفـردة ووقعهـا الوجـداني وصورتهـا في ذاكـرة أصحاب اللغة الأولى أنفسـهم؟

مـاذا عـن الأسـاطير التـي تحولـت إلى ملاحـم شـعرية صاغـت روح القلـق الإنسـاني وتحولـت إلى إرث إنسـاني؟

كيف ينظر العربي، صاحب التاريخ الشعري العظيم الممتد إلى شعر العالم؟

الشعر الفلسطيني

هنـاك مداخـل كثـيرة لتنـاول الشـعر الفلسـطيني، لكـن في كل الأحـوال، لا بـد مـن التوقـف أمـام حدثـين هائلـين في تاريـخ الشـعب الفلسـطيني، غـيرا مجـرى حيـاة الفلسـطينيين عـلى كل المسـتويات.

إن عـام 1948 وعـام 1967، خلقـا لغـة فلسـطينية مختلفـة، وشـعراً فلسـطينيّاً غايـر في طبيعتـه ومحمولاتـه توجهـات الشـعر العـربي التـي كانـت تخـط طريقهـا في دول عربيـة أخـرى (لبنـان مثـلاً).

اهتـز قامـوس الفلسـطينيين، سـقطت مفـردات وولـدت مفـردات أخـرى، مـع التهجـير القسـري، والانتقـال مـن مـكان إلى آخـر، والتهديـد اللحظـي والأسـئلة التـي ظهـرت لـدى الذيـن كانـوا بالأمـس فلاحـين، ووجـدوا أنفسـهم تحـت خيـام الأمـم المتحـدة فجـأة، وعليهـم وحدهـم أن يواجهـوا العـالم بـأسره.

صـار الشـعر الفلسـطيني في مراحـل مختلفـة، مقاتـلاً في الخنـادق الأماميـة مـن أجـل حريـة الأرض

والإنسان. وصارت اللغة الشعرية دارجة على ألسنة المناضلين، وتعالت القصائد الشعرية في التظاهرات الطلابية، وخُطت جمل شعرية على جدران البيوت في الضفة الغربية وقطاع غزة. كتبت دراسات ومقالات هامة عن الشعر الفلسطيني المقاوم، وترسخت تلك الصورة في أذهان المتلقين فلسطينيين وعرباً، وصار الشاعر الفلسطيني داخل إطار معد سلفاً، باعتباره صاحب قضية تحررية.

وبمراجعة بسيطة للأدبيات التي صدرت في السبعينيات في الأرض المحتلة، يمكن التقاط المفردات التي تضمنتها القصائد الشعرية، والتي في كثير منها استخدمتها الفصائل الفلسطينية في بياناتها السياسية. وتكرست لفترة من الزمن صور (نمطية)، فصارت المرأة دائماً وطناً والسماء حرية.

وقد أدرك الاحتلال خطورة اللغة الجديدة التي تشكلت، والتي حملت خطاباً كفاحيّاً وتحريضيّاً، وتحولت فعل مقاومة متقدماً نحو الخلاص من الاحتلال. اعتقل الشعراء وأغلقت صحف ومجلات، ومنعت كتب، وأمضى عدد كبير من الشعراء الفلسطينيين سنوات طويلة في الأسر.

كيف يمكن اليوم أن يتناول المهتم بالشعر الفلسطيني، ما ينتجه المشهد الشعري الآن بمعزل عن الظروف السياسية التي تفرض نفسها بقوة، فالأسئلة الفلسطينية الأولى ما زالت نفسها: سؤال الهوية الوطنية والحرية والاستقلال.

تتبادر إلى الذهن باستمرار عند الحديث عن الشعر الفلسطيني قبل عام 1948 أسماء شعراء تحولوا إلى عناوين للباحثين والدارسين المهتمين بالشعر الفلسطيني في تلك الفترة، أسماء مثل إبراهيم طوقان، وعبد الكريم الكرمي، وعبد الرحيم محمود، ومطلق عبد الخالق. وتكفي الإشارة هنا إلى أن منجز هؤلاء الشعراء ظل حاضراً في الوجدان الوطني، وأن قصيدة موطني التي صاغها الشاعر إبراهيم طوقان حاضرة بقوة في الضمير العربي والفلسطيني، بل واتخذها العراق نشيداً وطنيّاً. إن نشيد موطني، يستطيع أن يشير بوضوح إلى «قوة» الشعر وأثره، وبقائه حيّاً وقدرته على أن يصبح دارجاً يوميّاً على ألسنة عشرات الآلاف من الطلاب والطالبات في العالم العربي.

في مرحلة ما بين النكبة والنكسة، مرحلة البحث عن الذات من جديد، من أجل صياغة الهوية الجماعية الجديدة للشعب الفلسطيني، ظهرت أصوات ونصوص شعرية بحاجة إلى قراءة جادة، تأخذ العوامل الجديدة التي فرضت نفسها على الفلسطينيين.

الشعر المترجم

ترجمة الشعر خيانة. رد البعض على ذلك، مقرين بفعل الخيانة، لكنهم وصفوها بأنها خيانة ذهبية، وأن ما يحدد على ما يبدو «جودة» القصيدة المترجمة، هو المترجم وليس الشاعر، كلما كان مترجم القصيدة يمتلك حساسيات عالية تجاه اللغة والصورة، اقترب من نقل روح

النص الشعري إلى لغة ثانية، وكلما كانت ذائقة المترجم متواضعة، فسينقل النص الشعري ميتاً إلى اللغة الثانية.

ثمة دور أيضاً لقارئ الشعر، بالذات القارئ المتمرس. إن مداخل القراءة للنص الشعري المترجم قد تحيل إلى معانٍ ومقاصد لم تكن في بال الشاعر كاتب النص الأصلي، وهنا تصبح القراءة العابرة كتابة ثالثة للنص.

تناولت الصحافة الثقافية موضوع الترجمة كثيراً، لكن يبدو أن ترجمة الشعر بحاجة إلى بحث أكثر جرأة، وربما إلى إعادة نظر في كثير من المسلمات والأسماء.

على سبيل المثال، من الذي يحدد أي الشعراء علينا نقله إلى اللغة العربية؟ وهل ثمة معايير محددة تحكم هذا الأمر، أم أنه منوط بالصدفة أو بانتظار شاعر حصل على جائزة نوبل للآداب حتى نقوم بنقله إلى اللغة العربية باعتباره نال الشهادة الكونية بالجودة؟

لا تكفي معرفة الشاعر لترجمة النص الشعري الذي يكتبه إلى لغة ثانية.

يمكن العودة إلى قصيدة للشاعر الإسباني لوركا «قصيدة مرثية مصارع الثيران» أو «مرثية أخناثيو سانشيز ميخياس»، التي ترجمت إلى اللغة العربية أكثر من مرة. إن اختلاف الترجمات لذات القصيدة يترك انطباعات مختلفة لدى القارئ.

الموضوع الرابع: الشاعر الفارس والشاعر المهزوم

هل يلعب الشاعر دوراً «بخياره الشخصي» في مصير الجماعة التي يكتب بلغتها؟ أم أن عليه أن يلعب دوراً في مصيرهم بناء على توجيهات من الجماعة؟

ما الذي يظل من الشعر حين تشكل الجماعة شاعرها حسب مزاجها وتفرض عليه قراءة محددة لعاداتها وتقاليدها، بحيث لا يستطيع أن ينظر إليها إلا من باب التبجيل والانتماء والذوبان في روح الجماعة:

وما أنا إلا من غزَيَّةَ إن غوَتْ،،، غويتُ وإن ترشُدْ غزيةُ أرشدِ؟

كيف يمكن أن نصف قائل هذا البيت الشعري؟

وهل هذا شعر؟

ما الذي ظل من روح الشاعر، من فرديته، من تمايزه؟

في مقابل شعراء القبيلة، الشعراء المنتصرين الذين يقودون المعارك، القادرين على إزاحة جيش كامل من الأعداء بسيف وخيل، الشعراء النبلاء (بالمعنى الاصطلاحي)، ترى الآن الشعراء المهزومين والمطرودين، الذين لم يجدوا مكاناً ليؤوي أرواحهم.

يمكن إيراد رأي محمود درويش مثلاً حول موضوع العلاقة بين الشاعر وشعبه، حين كان فتيّاً، والذي نشره في مجلة الجديد (التي كانت تصدر في حيفا) عام 1961 تحت عنوان «رأي في شعرنا، حول علاقة الشاعر بشعبه»: «نحن لا ننكر اعتزازنا بالتمازج والتقارب الأخوي الكبير بين الشعراء وشعبهم.. ولكننا نأسف لتحول شعرهم إلى شعارات لا فارق بينها وبين الخطب السياسية إلا الأوزان.

وهـذه التقريريـة التـي شـلّت شـعرنا.. أو أوقفتـه عـن الاخـتراق إلى الحـس والانفعـال بالحـدث.. لم تصبـغ بالطبـع كل شـعرنا.. ومـن المؤكـد زوالهـا بالتدريـج كلـما ازدادت التجربـة والممارسـة.. ومعرفـة المسـؤولية الكبـيرة التـي يلقيهـا علينـا هـذا الفـن.. ثـم.. ثقافتنـا العميقـة التـي تشـكل دور المُلقـح للطاقـة الشـعورية الخـام في نفوسـنا.. التـي تفتـح أمامنـا آفاقـاً رحبـة.. خاصـة لكـثرة غنـى التجـارب النـادرة التـي مارسـها شـعبنا في هـذه البـلاد..

وفي السـنوات القليلـة الأخـيرة.. ظهـر اتجـاه جديـد في شـعر السياسـة.. شـعر الثـورة عندنـا.. فبـدأت محـاولات لرسـم خطـوط أوليـة للصـورة الشـعرية الكاملـة.. وأخـذ بعـض شـعرائنا يكتفـون بالتقـاط جانـب صغـير مـن الحـدث ليرسـموا منـه لوحـة.. والحـق يقـال إن كثـيراً مـن القصائـد نجحـت.. أو وقفـت عـلى قدميهـا، خاصـة حـين بـدأت تتخلـص مـن مفهـوم الواقعيـة الجافـة.. وبـدأت تجمـع بـين الواقعيـة والرومانسـية».

لا يخفـى عـلى أحـد الآن، أن محمـود درويـش بالنسـبة للفلسـطينيين، وفي مخيالهـم الثقـافي، هـو الشـاعر الـذي ينطـق باسـم الضمـير الجمعـي، وهـو الـذي يلخـص أحلامهـم الوطنيـة شـعراً، والـذي يمنـح نضالهـم هويـة إضافـة للهويـة الوطنيـة الكفاحيـة، هويـة جماليـة خاصـة.

هـل تجـاوب محمـود درويـش مـع الحركـة النضاليـة الوطنيـة في سـبيل التحـرر والاسـتقلال، واتسـق مـع خطابهـا السـياسي شـعريّاً، أم أن الحركـة الفلسـطينية تبعـت شـاعرها إلى حيـث يريـد، مؤمنـة بـه، وواثقـة بخياراتـه.

شـاعر آخـر في التجربـة الفلسـطينية، هـو الراحـل جهـاد هديـب، ابـن مخيـم شـنلر في الأردن، صـاغ قصيـدة مختلفـة عـن النـص الشـعري السـائد في المشـهد الثقـافي الفسـطيني، قصيـدة نـثر مـن نـوع خـاص، محمولاتهـا بحاجـة إلى دراسـة واعيـة، كتـب بصـوت الجماعـة، هـو الشـاعر المفـرد، لكـن مَـن مِـن الفلسـطينيين يقـرأه الآن، ومَـن مِـن الصحافيـين المهتمـين بالشـأن الثقـافي سـيتناول تجربتـه الشـعرية، وكيـف سـيقدمها؟

نمـوذج آخـر لا يمكـن أن يغفـل، تجربـة تميـم البرغـوثي، الشـاعر الأكـثر جماهيريـة، الـذي اسـتطاعت قصائـده أن تسـتجيب للذائقـة العامـة لآلاف الفلسـطينيين دفعـة واحـدة. كيـف يكتـب عنـه في الصحافة الثقافيـة؟ هـل باعتبـاره صاحـب مدرسـة شـعرية خاصـة، أم باعتبـاره شـاعر الشـعب الـذي اسـتطاع أن يحيـل مدينـة القـدس إلى قصيـدة شـعر، بإيقاعـات تلبـي متعـة السـماع عنـد الكبـير والصغـير؟

هل الشعر ضرورة؟

لا يمكن الآن للناس أن تعيش بلا أنسولين، لكن يمكنها أن تعيش من دون شعر.

لكـن كيـف يمكـن للأنسـولين أن يعالـج روحـاً معذبـة، روحـاً فارغـة، لا تسـتطيع أن تميـز بـين القبـح والجـمال، روحـاً مغلقـة أمـام صـوت الكائنـات المحيطـة بهـا، روحـاً مريضـة، بـلا أسـئلة أو إجابـات.

هل هذا دور الشعر أصلاً؟

هـل علينـا أن نفـرد للشـعر صفحـات في الصحـف والمجـلات، أم سـيكون مـن المفيـد للنـاس مثـلاً، نـشر أخبـار عـن الشـوارع التـي تشـكل خطـراً عـلى حياتهـم، وعـن الأمـراض التـي تتهددهـم، وعـن المرشـحين للانتخابـات القادمـة؟ أو إضافـة مسـاحة جديـدة لأخبـار الرياضـة اليوميـة.

هل يحتاج الناس الشعر؟

لـو لم تنـشر أيـة قصيـدة مـدة عـام كامـل في أيـة صحيفـة فلسـطينية، هـل سـتكون الخسـارة كبـيرة بالنسـبة لقـراء الصحيفـة؟ إن الشـعراء سيشـعرون برعـب حقيقـي، حالمـا يعرفـون الإجابـة الحقيقيـة عـن سـؤال كهـذا. لكــن النــاس، وعــلى مــدار التاريــخ، تــردد أســماء الشــعراء وتحفظهــا، أكــثر مــما تــردد أســماء السياسـيين الذيـن تنسـاهم في الغالـب بعـد زوال عهدهـم، فيـما تظـل أسـماء الشـعراء في الذاكـرة الفرديـة والجماعيـة، حتـى وإن كانـوا مطروديـن مـن الحيـز العـام في وقتهـم (عبـد بنـي الحسـحاس مثـلاً)، أو منعزلـين (أبـو العـلاء المعـري)، أو مقتولـين (الحـلاج).

فهل الشعر ضرورة؟

القصيدة بالأمس.. القصيدة اليوم

بعـد المطبعـة، وإنشـاء الصحـف والمجـلات، صـار عرفـاً أنـه إذا نـشرت مجلـة أو جريـدة نصّـاً شـعرياً، تحـول صاحبـه إلى شـاعر وكاتـب، ويتكـرس اسـمه باعتبـاره أديبـاً مرموقـاً يظهـر اسـمه في المجـلات والجرائـد.

كانـت آلات الطباعـة قليلـة، وعزيـزة، وكان الطمـوح أن يـرى الكاتـب اسـمه مطبوعـاً بتلـك الآلـة العجـماء، الآلـة التـي بمجـرد أن تشـكل حـروف اسـمه، يصبـح أديبـاً.

اليـوم، وبعـد أن تحـول كل مـا نقولـه إلى كلام مطبـوع، يمكـن طباعتـه بأشـكال وصـور مختلفـة، ويمكـن لـكل واحـد أن يخلـق جريـدة ومجلـة دون كثـير جهـد، مـن أيـن سـيحصل عـلى التبجيـل والعـزة والأوصـاف الكبـيرة؟

من الذي سيحكم على جودة النص؟ هل قلت «جودة» النص؟

ما هي الجودة؟

أن يصبـح العمـل، وهنـا المقصـود القصيـدة (حسـنة ومتقنـة)، لكـن السـؤال: حسـب أي مقيـاس تكـون القصيـدة متقنـة وحسـنة؟ وهـل ثمـة مسـطرة يمكـن قيـاس جـودة النـص الشـعري عليهـا أو بهـا. ألا يكفـي أن يكـون شـعريّاً حتـى يكـون جيـداً وحسـناً؟

وأخـيراً، هـل يمكـن أن تتشـكل ذائقـة جماعيـة للنـص الشـعري؟ ومـا هـي عتبـات الدخـول الجماعيـة إلى النـص؟ مـا الـذي جعـل مئـات الفلسـطينيين مثـلاً يتوافـدون مـن كل المـدن والقـرى والمخيـمات، للاسـتماع إلى شـاعر شـاب «تميـم البرغـوثي»، في الوقـت الـذي تخلـو فيـه الأمسـيات الشـعرية مـن أي حضـور يذكـر خـارج الدوائـر الضيقـة «للشـعراء»؟

هـل تلعـب الصحافـة الثقافيـة دوراً في الترويـج «للشـعر» أو الترويـج «للشـعراء»؟ أم أن اختيـار الوسـيلة الإعلاميـة لـه أثـر في تشـكيل ذائقـة واسـعة وموجهـة؟

الموضوع الخامس: الشعر في الصحافة

من شدة حنقه على الصحافيين، قال الكاتب الألماني غونتر غراس ذات مرة: «أيها الصحافيون، يا صبيان الملاحق الثقافية، اقرأوا جيداً، فأنتم الأسوأ».

أحد اشتراطات الإبداع أن يكون سقف الحرية مفتوحاً على خيارات جمالية لا تحكمها الثقافة السائدة بالضرورة. إن اجتراح الصور الشعرية الجديدة شكّل صدمة لدى متلقي الشعر التقليدي في الثقافة العربية. إنه لا يمكن ببساطة إزاحة هذا الموروث الهائل والعظيم من الشعر العربي الكلاسيكي -والإزاحة هنا ليست مطلوبة أصلاً- وتقديم خيارات شعرية جديدة. لكن ما يحدث الآن يشير إلى تحول قصائد النثر من مكانها الهامشي في ديوان العرب الشعري إلى متن هذا الديوان.

عندما نقوم بمراجعة بسيطة لغالبية الملاحق الثقافية العربية والصفحات الإلكترونية المهتمة بالأدب (في الوقت الحالي) والتي تنشر نصوصاً شعرية، سنجد أن المساحات الواسعة تفرد الآن لقصيدة النثر، وللأقلام التي دخلت المشهد الشعري دون شهادات غفران أو تصاريح من الأكاديميين الذين في «غالبيتهم» وحتى الآن يجاهدون من أجل تكريس القراءة والكتابة التقليديتين، تحت حجج وذرائع مختلفة.

لكن لا بد من الإشارة إلى أن المناهج التعليمية (على ما أعرف في المراحل الأساسية وحتى المرحلة الأخيرة من المدرسة) تخلو من نصوص شعرية حديثة (قصيدة النثر مثلاً)، ومع انتهاء المرحلة الدراسية، سيجد القارئ (التلميذ سابقاً) المهتم أن ما تعلمه عن الشعر العربي وإيقاعاته وبحوره الكثيرة، لا يتعدى الحلقات الدراسية خارج الصف وفي حفلات الحكومات الرسمية للترحيب والوداع والتهنئة. في حين أنه سيكتشف أن المشهد الشعري العربي خارج المدارس الرسمية واحتفالات البلديات والوزارات، يغرد في فضاءات بعيدة مختلفة ومغايرة، وأن الشعر (في تجليه الأعلى القصيدة) يمتلك إمكانيات غير محدودة، غابت عن أذهان مدرسيه في المدرسة، وربما في الجامعة أيضاً.

إن ما يشغل المشهد الثقافي الحقيقي، هي الأصوات الشعرية الجديدة، التي تقدم لغة عربية غير تلك التي تعلمها في الصف المدرسي.

لكن من زاوية ثانية، تظل صفحات المجلات والجرائد والمواقع الإلكترونية المتخصصة، محدودة. في حين بدأت الصورة تلعب دوراً جديداً، وعليه، ثمة أسئلة، حتى وإن حاولنا أن نهرب منها، فإنها تلاحقنا، رغبة في الحصول على إجابة إن أمكن ذلك. من الأسئلة الهامة، والشائكة في نفس الوقت، أسئلة الصحافة الثقافية والشعر.

ما الذي يدفع صاحب جريدة أو مجلة أن يفرد مساحة مناسبة لنشر نصوص شعرية حديثة؟ وبالذات نصوص هو نفسه لا يستطيع أن يلتقط منها أي شيء مفيد، حسب لغة السوق، باعتباره صاحب الجريدة؟

ما الذي يدفع بصحافية شابة، أو صحافي شاب، أن يلتقي بشاعر لا يعرفه حتى سكان الحي الذي يعيش فيه، وأن يقدمه للقراء، فيما سيحاول هذا الشاعر استعراض عضلات معرفية أمام الصحافي الذي سيتلقى ضربات متتالية واتهامات بالتقصير وعدم الاستعداد؟ وربما سيتلو

الشاعر بشكل مبالغ فيه ما قاله غونتر غراس أمام الصحافي.

لم يكن الأمر دائماً هكذا.

لقد لعبت الصحافة الثقافية في الماضي -القرن العشرين بالذات-، دوراً هامّاً وأساسيّاً، في المجال الثقافي، وقدمت عشرات الكتاب والشعراء. وثمة أقلام ساهمت بشكل كبير في ترويج الصحيفة أو المجلة ذاتها.

في كل الحالات، علينا أن نتذكر دائماً، وبغض النظر عن عزوف القراء، أنه ليس المطلوب من الشاعر أن يكون مؤدياً لعرض مسرحي، وصاحب صوت خاص، وقدرة على قراءة آسرة للنص.

ثمة شعراء لا يجيدون القراءة أمام الناس، وكتبوا قصائد عظيمة، بيتهوفن في آخر أعماله كان أصم!

النشر في المجلات والجرائد والمواقع

«إن الصحافة الثقافية تعاني من التراخي، مع الأسف، وقد احتلت، وفق إحدى الدراسات، المرتبة الخامسة بعد الصحافة الرياضية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية، رغم أنها صحافة فكر ورؤية وتحليل»، هكذا يقول الكاتب الجزائري الجيلاني شرادة.

ما الذي يمكن أن يطرحه الصحافي الثقافي المختص من أسئلة غير تلك الأسئلة الأساسية الخمسة: من؟ ماذا؟ متى؟ أين؟ كيف؟ هل يمكن أن نسأل الشاعر مثلاً متى كتبت القصيدة؟ وأين كتبتها؟ هل ستضيف تلك الشروحات شيئاً للنص الشعري؟

وما الذي قصده بالضبط غونتر غراس (كاتب ألماني -1927 2015) من تلك القسوة العالية تجاه الصحافيين الثقافيين؟

عند الاطلاع على رأي عدد من الشعراء والشاعرات حول نشر نصوصهم الشعرية في الجرائد والمجلات والمواقع، يستطيع القارئ أن يشكل تصوراً عامّاً حول موقف هؤلاء الشعراء، والزوايا المختلفة التي ينظرون منها (وأحياناً فيها) لموضوعة النشر في الجرائد والمجلات. إن عرض هذه الآراء هنا، ليتعرف الصحافي الثقافي كيف ينظر الكتاب أنفسهم إلى الصفحات الثقافية ومكانتهم فيها ودورها في التعريف بإنتاجاتهم.

لكن السؤال الذي وجهته العربي الجديد تحت عنوان هموم شعرية في فترات مختلفة، ولشعراء وشاعرات مختلفين من حيث التوجهات والتجارب والبلدان:

كيف تنظر/ين إلى النشر في المجلات والجرائد والمواقع؟

الشاعرة الجزائرية لميس سعيدي مواليد 1981، قالت: «لم يعد النشر في المجلات والجرائد والمواقع مغرياً، أو لنقل لم يعد يعكس قيمة النص أو جودته. أذكر منذ ما يقارب العشر سنوات، كان الشاعر يرسل قصيدته إلى عنوان مجلة ورقية أو إلكترونية، لا تربطه بالمشرفين عليها أية علاقة شخصية في أغلب الأحيان، وينتظر نشر نصّه الذي كان يحمل معنى الاعتراف بالموهبة أو بأن القصيدة تستحق النشر على الأقل. وكان نشر نص واحد يحفّز على الاحتفاء ولو داخليّاً. اليوم، يرسل لك أصدقاؤك الذين يشرفون على الصفحة الثقافية في إحدى الصحف أو أحد المواقع،

ويبادرونك بسؤال: هل من نص جديد للنشر حصريّاً في صفحتنا؟ كأن الشاعر عبارة عن ماكينة لصناعة القصائد الجديدة، مع العلم أن الشاعر اليوم صار نادراً ما يملك نصّاً جديداً للنشر الحصري، فهو إمّا قد نشر نصوصه الجديدة في كتاب أو على صفحته في فيسبوك.»
الشاعر يوسف رخا مواليد القاهرة 1976 قال: «أظن أن المواقع أهم من المجلات والجرائد الآن، وخاصة أن المجلات والجرائد هي الأخرى تُقرأ «أونلاين». لكن لا أعرف أيُّ الثلاثة أصلح للشعر. هناك مواقع ومطبوعات متخصّصة طبعاً. الشعر يُقرأ بانتظام في المواقع الأدبية والثقافية المعنيّة بنشره، وإن كان يقرأ في هذه المواقع على نطاق بالغ الضيق. أن يُنشر الشعر في مطبوعة غير متخصصة، قد يعني فرصة ما للانتشار عبر مساحة أوسع أو الانتقال إلى فضاء جديد، لكن علينا الاعتراف كذلك أن الأرجح هو أنه لا يعني شيئاً على الإطلاق.»
غياث المدهون فلسطيني مواليد دمشق عان 1979: «لا بد من النشر في المجلات والجرائد والمواقع الأدبية، يجب ألا يكون التجريب فقط من خلال الكتب.»
تغريد عبد العال فلسطينية مواليد نهر البارد 1984: «في الفترة الأخيرة، تراجع النشر في المجلات والجرائد والمواقع، وأصبح النشر على الفيسبوك أسهل وأسرع وأكثر انتشاراً. لكن ما زالت الدوريات المهتمة تنتقي الشعراء الذين تريد النشر لهم. شخصيّاً، أنشر أحياناً في المواقع أو الجرائد، ولكن أجد الفيسبوك كوسيلة أسرع ومتاحة أكثر.»
هاتف جنابي العراق مواليد 1951: «نعيش في أيامنا الراهنة وضعاً مختلفاً عمّا كان حتى أواخر الثمانينيات من القرن المنصرم. كانت هناك مجلات متخصّصة وصحف ذات ملاحق ثقافية ساهمت بقسط في صناعة المؤلف والكتاب. اليوم هناك سطوة للإنترنت، وتحوّل قسم من المجلات والصحف إلى إلكترونية، وهذا أمر طبيعي. النشر ضروري على أية حال، سواء أكان ورقيّاً أم إنترنتيّاً. شخصيّاً، ما زلتُ أميل إلى الشكل الأول، رغم أنني بالمجمل مقلّ في النشر، مكثر في القراءة والتأمل فالكتابة».

هامش

ليست وجهة نظر واحدة، بل في الغالب قراءات متناقضة للشيء نفسه، لكنها تثير أسئلة لتوسيع مساحة التفكير في قضايا الشعر وطرق تناوله، كما أن المراجعة الدورية للصفحات الثقافية في الصحف العربية، وبالذات التي تفرد مساحات لتناول النصوص الشعرية، تشكل رافداً هامّاً للتعرف على الزوايا المختلفة التي يمكن من خلالها النظر إلى ما ينتج شعريّاً (ضفة ثالثة، ثقافة، العربي الجديد، القدس العربي، الحياة الجديدة، الأيام الثقافي، موقع الكتابة.. إلخ).
لكن التحدي الذي يفرض ذاته الآن، ولا مجال للهروب منه، هو أدوات النشر الحديثة، المعتمدة على السرعة الهائلة، وإمكانيات الصورة غير المتناهية، والميزة التي فرضت ذاتها أيضاً، تلك القدرة على الوصول دون عوائق أو حواجز سياسية أو ثقافية. لقد تحرر الكلام مع ما وصلت إليه التكنولوجيا، ولن يعود مرة ثانية إلى البيت.

الموضوع السادس: التغطية الصحافية (صحافة عن الشعر)

ما «المهمة» التي يظن الصحافي الثقافي أن من واجبه القيام بها، حين يذهب «طواعية» لحضور أمسية شعرية؟ وكيف يمكن نقل تلك التجربة إلى قراء قد لا يكون لهم أي اهتمام بالشعر وأصحابه؟ هل عليه مثلاً أن يكون على دراية ببحور الشعر، كي يستطيع أن يدرج النص الشعري تحت «الطويل» أو «الكامل» أو «المتدارك»؟ وما القيمة المعرفية المضافة للقارئ إن أورد الصحافي تلك المعلومة؟

تختلف قراءة النص الشعري، باختلاف القراء أنفسهم، وليس فقط باختلاف الشعراء. إن التقاط مكامن الجمال في القصيدة وطريقة عرضها في الصحافة، تعتمد بالأساس على طبيعة الذائقة التي يتمتع بها الصحافي.

لكن السؤال الذي يظهر هنا، في حالة وجود أمسية لشاعر أو شاعرة، يقرأ أو تقرأ، قصائد لا تتفق مع ذائقة الصحافي الثقافي، بل قصائد معادية لذائقته ومستفزة لها، ما الذي بمقدور الصحافي أن يقوله في تغطيته لمثل تلك الأمسية؟

وما هي الأسئلة التي ستحملها الصحافية الثقافية لمقابلة شاعر لا يعرفه أحد؟

يبدو أن ما يحدد (وهذا مجرد رأي قابل للأخذ والرد) طبيعة الأسئلة التي يمكن أن توجه لشاعر، وما هو الهدف من اللقاء نفسه، فإذا كان الهدف من المقابلة أو التغطية إشغال مساحات من الجريدة أو الموقع، عندها لا تكون للأسئلة أهمية ولا للغة المستخدمة، ويمكن إدراج مئات الكلمات التي لا تقول شيئاً، وإن قالت، فإنها لن تشكل فرقاً يذكر إن وجدت أو لم توجد. وهذا ينطبق أيضاً بشكل أو بآخر على تغطية الأحداث التي يكون موضوعها الشعر (إصدار مجموعة شعرية، أمسية شعرية، مهرجان شعري.. إلخ).

إن تحديد الهدف، سيحدد بالضرورة ماهية الأسئلة والموضوع.

ليس المطلوب بالتأكيد أن يكون الصحافي متمكناً من المدارس النقدية، أو قادراً على تفكيك النص الشعري (وهذا بالمناسبة أمر حسب اعتقادي الشخصي لا قيمة له على الإطلاق).

أظن أن المطلوب من الصحافي أن يكون قادراً على رؤية المنتج الثقافي بشكل عام، وفي حالة التغطيات الخاصة للشعر، فإن معرفة التيارات الشعرية بعناوينها الواسعة «قد تساعد» في تحديد طريقة عرض المادة الصحافية المتعلقة بشاعر ما.

لا توجد توصيات محددة للصحافي وهو في طريقه لحضور أمسية شعرية، لكن من المهم أن يكون الصحافي نفسه مهتمّاً على الأقل بالشأن الثقافي، حتى يستطيع أن يتناول موضوعاً متعلقاً «بالمنتج الثقافي» نفسه.

لكل مجال في الصحافة مفرداته الخاصة، وقد يكون من أكثرها تعقيداً، هو تناول الشعر وأحواله وأحوال الشعراء. ثمة مفردات خاصة لا يمكن إغفالها، وإشارات لا بد أن يلتقطها

الصحافي عند تغطيته مثلاً لأمسية شعرية. لكن السؤال الحاضر دائماً: ما هي الأسئلة التي تدور في ذهن الصحافي أثناء ذلك كله؟

هل يشكل عدد حضور الأمسية مثلاً أمراً هاماً بالنسبة إليه؟ هل سيلتفت إلى «تفاعل» الحاضرين سلباً كان أو إيجاباً؟

أم أن على الصحافي الانشغال في تصنيف النص من حيث الشكل والموضوع، ومنحه هوية تعتمد تفاصيلها بالأساس على المعرفة التي يتحلى بها الصحافي؟

إن الاطلاع على الملاحق الثقافية للجرائد والمجلات المهتمة بالشأن الثقافي، هو البوابة الصحيحة للتعرف على عالم «عرض الثقافة»، وطرق تناول الأحداث ذات العلاقة.

لا توجد خلاصات معرفية يمكن الاتكاء عليها باعتبارها حقائق ناجزة. إن التجربة الشخصية وسعة الاطلاع والذهاب إلى مساحات لم تطرق من قبل، قد تكون بوابة للإبداع في مجال التغطية الصحافية للشعر.

مثال

قراءة نقدية في الشعر الفلسطيني الجديد

للشاعر علي الخليلي- نشرت في جريدة الخليج 2008

يمكن الاطلاع مثلاً على طريقة تناول النصوص الشعرية في الصحافة الثقافية، من خلال قراءة ما نشرته جريدة الخليج في الملحق الثقافي، وعلى حلقتين «رؤية نقدية في بعض الشعر الفلسطيني الجديد» للكاتب الفلسطيني علي الخليلي، الذي قدم عرضاً نقديّاً خاصّاً لعدد من الشعراء الفلسطينيين، حيث جاء في الحلقة الثانية:

ينفرد الشاعر طارق الكرمي بتجلياته التركيبية في إعادة توليد اللغة وفق رؤيته التجديدية لها، ولما تمنحه في السياق المتنامي من قدرة شعرية على توليد الصور والإيحاءات والرموز المكثفة. ويمكن أن نتابع هذه التجليات على وجه الخصوص، في شغفه باللعب على أحرف الجر، مثل على، من، في.. لتتحول في كل قصائده، إلى عَ، م، فِ... نقرأ في قصيدته تشكيل أول:

امرأة تخرج م المرآة كماء أشهب

تلبس شكل الماء

تجاعيد الماء

تذوب كذرة عرق الطفل النائم

وكجلد الرعدة تنسلخ عن المرأة

أكانت يدها عَ كل القمح قطاة؟

أكانت زر بتول يتنفس

مطراً فِ الجيب الأيسر..

ويمتد اللعب إلى الأعداد أيضاً. وهي بقدر ما تكثر في قصائده، فإنه لا يوردها إلا بشكلها العربي القديم الذي تحول لاحقاً إلى الشكل الأوروبي، من دون أن

يكتبها بالأحرف. وعلى سبيل المثل، نقرأ في قصيدته حركات: لي بيت أخير آخر، سيجته 30 ضلعاً. وفي قصيدته بدايات فائتة: كيف إذاً هذي الريح الخشب أتتك لـ 60 من السنوات.

الصوفية

في الرحيل المكثف إلى الذات، تأخذ الصوفية معناها الأشد كثافة عبر بناء القصيدة. ولن نفهم هذا البناء إلا في فضاء ثقافة عالية تمتد من جذور الإنشاد الصوفي وحلقاته ومريديه، إلى حركات التطوير الإيقاعية التي استلهمت الأساطير والملاحم القديمة في المغامرة الشعرية المتواصلة والمتوارثة من جيل إلى جيل.

على صعيد قصيدتنا الفلسطينية في سياق هذه الدراسة، تمتلك الشاعرة ريم حرب على وجه الخصوص، ذاكرة صوفية متأججة تندفع من خلالها إلى استنهاض أعلى درجات الانبعاث الروحي، في مجموعتها صلوات للعشق. ولكن الروح المعنية لدى هذه الشاعرة، لا تسبح أو تنبعث وحدها في أفق أثيري منفصل، وإنما هي الشعلة التي تلهب الجسد الفائر، المادي والملموس، في الأفق الموحد الذي هو الإنسان. وفي هذا الموحَد والمتوتر في آن، تتداخل الآيات القرآنية بالقصص التاريخي والحكايات الشعبية.

غير أن هذا القاموس المضمخ بتراث محيي الدين بن العربي والحلاج وابن الفارض، لا يبتعد عن الواقع اليومي، إلا ليزداد توافراً عليه، بمسمياته ومعانيه.

أما حين نعبر إلى صوفية بيت في وشم الخريف للشاعر فيصل قرقطي، فإننا نعبر إلى بيت الأحزان المتدفقة من شرايين هذا الشاعر، تماماً كما هي متدفقة من شراييننا، نحن العابرين إليه من بيوت شتى.

نقرأ في قصيدته المسافات:

مواله هباء

يترجل عن الصوت

ليفرش عتبات الروح

بالتراتيل الفضية

ونقرأ في قصيدة لا أعيد الكلام.. ولكنني:

يا نجي الآس/ شردني الصدى/ وبكى

.. يا مذيب الليل/ يطلع من دمي ليل بلا فجر/ وينساني

.. النواح دم من غبار..

ولكن هذه القراءة غير كافية إلا إذا ارتبطت بتداعيات الأرض المبثوثة اسماً وفكرة ومعنى وتجريداً وممارسة بالملموس المادي، في كل قصائد هذه المجموعة. هي الأرض بالتالي، سر الأسرار لصوفية هذا الشاعر، لا بالوجدان الوطني الفلسطيني الدارج والمعروف وحده، طالما أن أرض

فلسطين مغتصبة ومذبوحة، وإنما أيضاً على سعة من الامتلاء والشغف، بالوجدان الإنساني الشامل للأرض في كل مكان، وكل لغة، وكل هوية.

نقرأ في قصيدة ثلاثية الماء والنار والصحراء:

يتنفسني الوقت/ يدوم لهاث الصلصال، على وجع الأرض/

تدوم الأرض بكل محاريث الفلاحين، بكل ثغاء الماعز..

ينطبع تراب الأرض على كفي خرائط/ ودمي يغلي تحت خطوط

الطول، وفوق خطوط العرض..

وفي قصيدة شجر الخرائط:

مطر على رمل بكى/ فأضاء قلب الأرض/ والأرض الفراشة

بين ريح الهجر والجند المدجج بالردى..

وفي قصيدة اشتعال الأضرحة:

وجل يخض الأرض بالحمى/ ويستسقي شعاب الحلم/

يبرع في ارتجاف اللغو/ ينكسر المدى /

وتشط أرض من مدارات الفصول /

لتبتني بيتاً فقيراً في اللغة..

هل الأرض في ذروة هذا الاشتعال الصوفي، هي اللغة أساساً قبل أي مضمون، وبعد كل شكل؟ لعل الأصح أن هذه اللغة المعتقة بالروحي، هي بالذات نسغ الصوفية لهذا الشاعر، في شغله الشاغل بها، وانكبابه عليها، حتى كأن ما سواها غير موجود في جعبته أو تحت جُبته.

وحين نصل إلى الشاعر منذر عامر في مجموعته مديح للمرأة الرمادية، تتماهى الصوفية بالمرأة عبر قصيدة مطولة واحدة لا تتجاوز هذا التماهي إلا لتزداد غوصاً فيه، عبر أربعمئة وعشرة مقاطع لا عنوان لأي مقطع منها، حيث اكتفى الشاعر بعنوان المجموعة التي هي القصيدة الواحدة والوحيدة في آن.

من تكون هذه المرأة؟ هل هي الحبيبة العشيقة التي يتدفق الغزل بها ومن خلالها؟ أم أنها التكوين الإشراقي الذي شاءه هذا الشاعر لنفسه سوياً وعلى أحسن صورة، في مديح لا حدود له ولا ضفاف.

ثمة امرأة لا نعرفها يرسمها منذر عامر في مقاطعه. فإذا اقتربنا من المعرفة في مقطع، ابتعدنا في التيه والحيرة، في مقطع آخر.

نقرأ في المقطع 12:

قوسي فضاء مبهم

وذاك انكسار الأجنحة

والرؤى مذ راودتني الأغاني

ترثي بياض الأضرحة

يا امرأة العزف في الجنازة المفرحة.

المفـردات هنـا تجبرنـا عـلى تفاسـير مغايـرة لهـا. وإلا، كيـف تبـين لنـا هـذه المـرأة العازفـة أو المعزوفـة في مـوت مفـرح؟

في المقطع 62، نكاد نفكك هذه الكيفية في تفسير قريب. نقرأ:

ليس الحقيقة ما ترين

ولا ما تخبئه النهايات المعلنة

لكنها الغموض المعرّى

في ليلك العينين.

الامتداد الكلاسيكي

يوفـر لنـا الشـاعر عبـد الحكيـم أبـو جامـوس مسـاحة واسـعة مـن هـذا الامتـداد في مجموعته فراشـة في سـماء راعفـة، الـذي نقصـد بـه التوافـق التلقـائي مـع القصيـدة العموديـة بشـكلها الكلاسـيكي، وبمضامينهـا الكلاسـيكية أيضـاً. نقـرأ في معظـم هـذه المجموعـة شـعراً مدرسـيّاً في الفخـر والمـدح والرثـاء والغـزل، وكل مـا تشـتمل عليـه أبـواب النظـم والقريـض في ذاكرتنـا التراثيـة. ومنهـا قصيدتـه عجـزت عـن الأداء التـي يهديهـا إلى روح الشـاعر الراحـل محمـد أحمـد جامـوس:

يا شاعر الوطن السليب

أذاب مقلتك الرحيل

أضحت همومك في بنيك

هموم موطنك الجميل

قد ذدت عنه مكافحا

فوقفت بالباع الطويل

وقصيدته ملحمة الصبر والنضال:

يا أمة العرب الكرام، هل انقضى عهد الفدا؟

إن قيل حي على الجهاد، فهل تلبون الندا

جاس العدا أرض البلاد، فهل تردون العدا

ورغـم أن مجموعـة ديـوان العسـل الـبري للشـاعر نمـر سرحـان، لا تشـتمل عـلى تلـك الأبـواب التقليديـة، إلا أنهـا في بوحهـا الغـزلي المبـاشر، تدخـل في دائـرة الامتـداد الكلاسـيكي لهـذا النمـط مـن البـوح والوصـف. ومـع تفـرد بعـض قصائـد أو مقاطـع هـذه المجموعـة بلمحـات وجدانيـة مـن التجديـد الوصفـي، إلا أنهـا جميعهـا لا تخلـو مـن تأثـير التركيبـة الغزليـة التقليديـة والشـهيرة للشـاعر السـوري الراحـل نـزار قبـاني.

في قصيدة أحبك يقول:

أحبك

وأعرف أن اللؤلؤ تحت الأصداف

وخيوط حرير ناعمة تغفو

تحت شرانق متخمة من ورق التوت

أحبك وأعرف أن قشور الرمان المرة

أبهى من جوهرة الياقوت.

ونجد ملامح شفافة من هذه الكلاسيكية، ولو بأشكال أكثر نزوعاً إلى المعاصرة، في بعض قصائد الشاعر سميح محسن في مجموعته صورة في الماء لي، ولك الجسد. ففي قصيدته ليالي المدينة نقرأ:

أبسط كفي يدي على الأرض أمام العرافة

والعرافة

تلك القادمة حديثاً من قلب الصحراء

تفرش منديلاً أبيض كالثلج على الرمل

تنثر فوق المنديل الأبيض الخرز الأزرق والأحمر

القرمزي واللازوردي

تتمتم كلمات لا يعرفها أحد..

وفي قصيدته زوجان، نلمس أطراف كثير من مفردات وأخيلة الشاعر نزار قباني تارة، والشاعر بدر شاكر السياب تارة أخرى. وهو ما يتجاوز التأثر بالذاكرة الشعرية إلى النسج على منوالها الكلاسيكي الجاهز. نقرأ:

على مقهى رصيفي

تناول من حقيبته الجريدة

علبة التبغ الفرنسي

الملوّن جلدها بالموج والماء المعبأ بالزجاجات الصغيرة

أشعل الأولى

وغاب يراقب الفتيات من عينين غائرتين.

أما في مجموعة وردة الروح للشاعرة فيحاء عبد الهادي، فإن هذا المنوال يكاد لا يبين، لعدم حضور القصائد العمودية التقليدية واللازمة له من جانب، ولانفتاح الفضاء أمام ذاكرة المكان المحدد، وعلى وجه الخصوص، المكان النابلسي (مدينة نابلس)، بتجليات حديثة، من جانب آخر. غير أنه موجود في ثنايا النصوص. ونعيش مع هذا الوجود الكلاسيكي في أكثر من قصيدة. نقرأ في قصيدة شادية، وهي الشهيدة شادية أبو غزالة، في الذكرى الثلاثين لاستشهادها:

تشير إلينا

يتحرك التاريخ

تهتز ثلاثون عاماً

تمشي الأشجار

تحكي

تنفتح نوافذ

تنشق طرق

وتجري الأنهار...

السردية الغنائية

اختار الشاعر مازن دويكات في مجموعته وسائد حجرية أن يسرد بالشعر تداعيات قراءته المكثفة لأربع وأربعين شخصية أدبية، محلية وعربية وعالمية، مخصصاً لكل شخصية منها قصيدة تحمل اسمها، باستثناء الشاعرة فدوى طوقان، وهي واحدة من هذه الشخصيات، حيث جعل من قصيدته عنها، التي أهداها لها، مدخلاً للمجموعة كلها، تحت عنوان الفراشة. تمتد هذه الشخصيات عبر عدة قرون، وبعضها عبر عشرات القرون، وتدخل في أنسجة ثقافات وحضارات متنوعة. غير أنها جميعها تتحول في هذه السردية الغنائية إلى خلق جديد خاص بهذا الشاعر، وبرؤيته لمعاني الخلق والإبداع.

ومن هذه الشخصيات على سبيل المثال: معين بسيسو، وإميل حبيبي، وغسان كنفاني، وأمل دنقل، وبدر شاكر السياب، والمتنبي، وأبو تمام، ولويس أراغون، وشكسبير. وكان من اللافت أن نجد بينها أيضاً، شخصيات أسطورية أو تقترب من الأسطورة الموغلة في القدم، أو تتماهى معها تماماً، مثل زرقاء اليمامة، وأوديب، ما يؤكد أن القصد الأول للشاعر في مجموعته هو الانفتاح على ثقافته العالية أمامنا، بمهارة لغوية متمكنة من مخزونها التراثي ومن قدرتها على الغناء، من دون أن نغفل عن قصد ثانٍ له لا يقل أهمية، في ربط إيحاءات هذا المخزون بما هو جارٍ في الراهن، على الأرض وبين الناس.

ورغم أن كثيراً من الشعراء كتبوا على مر الأزمنة، (ويكتبون إلى حينه، وسوف يكتبون) عن غيرهم من الشعراء والأدباء والفلاسفة الذين أحسوا بالقرب الشديد إليهم، وإلى تجاربهم ورؤاهم، فألفوا القصائد عنهم، أو أهدوا إليهم بعض القصائد، أحياء كانوا أو أمواتاً، فإن ما اجتهد فيه مازن دويكات مغاير في عشقه المتمايز لهذه الكتابة، حين خصص مجموعة كاملة من شعره لكل هذا الحشد من الشخصيات.

وإذا كان ثمة من يرى في هذه الكتابة التي سميتها السردية الغنائية، شكلاً من أشكال الرثاء التقليدي لمن هم من الأموات، وشكلاً من أشكال المديح التقليدي أيضاً، لمن هم من الأحياء، ما يعني وفق هذه الرؤية الشكلية أنها كتابة كلاسيكية بحتة، كان الأولى بي على ذلك، أن أضعها ضمن مفصل الامتداد الكلاسيكي، في هذا البحث، فإن التمعن في قصائد وسائد حجرية يرتفع بهذا الإبداع المتفوق فيها إلى مستوى التجديد الذي لا يكسر ذلك الامتداد أو يشتط بالغربة عنه، والتمرد عليه، بل يتناغم معه بتداعيات معاصرة وذات وعي عميق

لمهمتها في الشعر الحديث.

نقرأ في قصيدة الفراشة:

زهرة النار قالت لنا

عودتني الفراشة ألا تنام بعيداً

عن سرير الورود

الملاءات ليست لها، والوسائد ليست لها

وليس لها أن تمارس طيش القعود

لها أن تعلق بين الجناحين

تعويذة من لهب

وقصائد زرقاء...

مع أن الشاعر يغمرنا بالفيض الخفي لعاطفة الرثاء الصادق في هذه القصيدة، إلا أن ما يشدنا إليه في هذا الفيض كله، هو ما يرغب الشاعر في أن يصل إلينا به، عن قراءته للشاعرة الراحلة، وعن مفهومه الوجداني لشعرها، ولرحيلها في آن، أي أن الأهم في المشهد المعني هو الشعر في تلك المهارة اللغوية بالذات.

مثال ثانٍ

يمكن الاطلاع هنا مثلاً على تغطية صحافية في جريدة «اليوم السابع» حول صدور مجموعة شعرية، للشاعر المغربي صلاح بوسريف.

صدر حديثاً.. ديوان «لا أحد سوااي» للمغربي صلاح بوسريف

الشروق- أحمد منصور- 2019

صدر حديثًا عن مؤسسة مقربات ديوان تحت عنوان «لا أحد سوااي»، للمغربي صلاح بوسريف، تصميم الغلاف دار فضاءات بعمان.

وقال الشاعر المغربي على صفحته الشخصية على مواقع التواصل الاجتماعي «لا أحد سوااي.. مكاشفات شمس الدين التبريزي»، والعمل، هو نص واحد يستغرق الكتاب كاملاً، وهو تتميم للعمل السابق «ياااا هذا تكلم لأراك» عن جلال الدين الرومي، فهما معاً، أفق واحد لنفس الرؤية الاختراقية، فى الكتابة وتصور الوجود والإنسان.

جدير بالذكر أن صلاح بوسريف هو شاعر وكاتب مغربي من مواليد سنة 1958 بمدينة الدار البيضاء، حاصل على شهادة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها، في موضوع الكتابة في الشعر العربي المعاصر. درس إلى جانب الأدب، التاريخ القديم ببغداد. رئيس سابق لاتحاد كتاب المغرب، فرع الدار البيضاء، وعضو مؤسس لـ «بيت الشعر» في المغرب. عضو في المنتدى العالمي للشعر.

ومن مؤلفاته فاكهة الليل (1994)، على إثر سماء (1997)، ديوان الشعر المغربي المعاصر بالاشتراك مع الشاعر مصطفى النيسابوري (1998)، شجر النوم (2000)، نتوءات زرقاء (2002)،

حامـل المـرآة (2006)، شـهوات العاشـق (2006)، المثقـف المغـربي: بـين رهـان المعرفـة ورهانـات السـلطة (2014)، رفـات جلجامـش. وحصـل عـلى جائـزة المغـرب للكتـاب- فئـة الشـعر 2018، عـن ديوانـه «رُفـات جلجامـش».

رابعاً: الشق العملي

ننصح المحاضرين وطلبة الصحافة بتنفيذ واحد أو أكثر من النشاطات التدريبية التالية:

تكليـف الطـلاب بكتابـة بروفايـل صحـافي عـن شـاعر أو شـاعرة، يختـاره الطالـب ويكتـب عـن كل عالمـه مسـتخدماً مصـادر كثـيرة، وتكـون مادتـه جاهـزة للنـشر في وسـائل الإعـلام. بإمـكان المحـاضر أن يضـع علامـة مـا حـول الكتابـة والنـشر.

تقسـيم طـلاب الشـعبة إلى مجموعـات وتكليـف كل مجموعـة بإجـراء مقابلـة معمقـة (مكتوبـة وفيديـو) مـع شـاعر/ة ويعـدون المـادة للنـشر الإلكـتروني بمـا في ذلـك النـشر عـلى حساباتهم عـلى مواقـع التواصـل الاجتماعـي ويتفاعلـون حولهـا.

بإمـكان المحـاضر والطلبـة الاتفـاق عـلى تحليـل مجموعـة مـن الدواويـن الشـعرية، كوظيفـة منزليـة يعكـف فيهـا الطـلاب عـلى القـراءة والتحليـل والتـذوق والترويـج والنقـد لمـادة الديـوان ولعـالم الشـاعر الـذي كتبـه.

فكـرة اسـتضافة شـاعر إلى المحـاضرة ليقـرأ مـن دواوينـه وليقـدم شـهادة شـخصية، فكـرة ممتـازة لمناقشـة الشـعراء والاطـلاع عـلى عالمهـم، وفكـرة ممتـازة كي يكتـب الطـلاب شـهادته ويقدموهـا كتغطيـة إخباريـة للاسـتضافة.

كتابـة تقريـر إخبـاري يكـون مشـبكه وقضيتـه عـن الشـعر، كإنتـاج، أو مـدارس، أو سياسـات ثقافيـة، مهرجانـات، أمسـيات... إلـخ، عـلى أن يقابـل كل كاتـب تقريـر أربعـة متحدثـين حـول القضيـة.

خامساً: قراءات إضافية، مقالات ومقابلات

1. مقال عماد الدين موسى: الصحافة الثقافيّة.. بين مطرقة السلطة وسندان التمويل؟ https://bit.ly/34WKpqL
2. مستقبل اللغة العربية – جبران خليل جبران- https://bit.ly/2O6BMmJ
3. يوتيوب: محاضرة «لماذا قراءة الشعر ضرورة؟»- https://bit.ly/2rAQfzK
4. مقالة: كيف نشأ الشعر؟- https://bit.ly/2ObIBUl
5. مقدمة «الأدب الفلسطيني في العصر الحديث»- سلمى الخضراء الجيوسي- https://bit.ly/2O7kfef
6. قصيدة النثر في فلسطين – مقالة – أحمد يعقوب- https://bit.ly/36X5XW5
7. لقاء مع الشاعر خالد جمعة- https://bit.ly/32Lu5ro
8. موقع الكتابة الثقافي- https://bit.ly/2QhiWvY

الأسبوع الرابع:

المسرح والتغطية الصحافية للمسرح

إعداد: فتحي عبد الرحمن

مخرج مسرحي

أولاً: أهداف الأسبوع

سيتمكن الطالب من خلال هذا الأسبوع من التعرف على سبعة مفاهيم في المسرح، هي:

- تاريخ المسرح.
- المدارس المسرحية (الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الطبيعية، الرمزية، التعبيرية، الوجودية، مسرح العبث، المسرح الملحمي).
- النقد المسرحي والنقد الصحافي للمسرح.
- مدارس التمثيل وأنواع شخصية الممثل.
- السينوغرافيا.
- الموسيقى.
- الإخراج المسرحي.

المطلوب في نهاية هذا الأسبوع أن يتعلم الطالب تغطية الأعمال المسرحية صحافيّاً وتحليلها بشكل نقدي تنصف المسرح وتساعد في تفعيله في المشهد الثقافي.

ثانياً: الخطة التعلمية

بما أن هذا الأسبوع التعلمي يتكون من محاضرتين، فإننا نقترح على المحاضرين والطلاب التقسيم التالي:

المحاضرة الأولى: تعتمد على التحضير المسبق من الطلاب والشرح من قبل المحاضر، والنقاش والتفاعل حول مثال أو أكثر ومحاولة التحليل بتطبيق المعرفة المكتسبة من الشق النظري في هذا الأسبوع.

المحاضرة الثانية: نقترح استضافة فنان مسرحي أو مخرج إلى المحاضرة ليقدم اسكتشاً مسرحيّاً، أو شهادته عن صناعة وعالم المسرح، ويرد عن أسئلة الطلاب ويتفاعل معهم.

ثالثاً: الشق النظري

الموضوع الأول: تاريخ المسرح

عرف الإنسان البدائي الدراما بصورتها البدائية من خلال محاكاة الطبيعة، التي كان يكافح من أجل فهمها ومن أجل الحصول على ضرورات الحياة من مأكل ومشرب ومأوى، ولأنه لم يستطع التعبير عن أفكاره بوضوح، كان يلجأ إلى الحركة والمحاكاة، ومن ثم بات يعبّر عن رغباته بالرقص والتمثيل الصامت، فنشأت الطقوس والشعائر التي كان يقيمها لقوى الطبيعة، باعتبارها القوى التي تتحكم في حياته، وعليه إرضاؤها لتحقق رغباته، وهنا ظهر الشخص (الكاهن)، العالم أكثر من غيره، وشكل من نفسه وسيطاً بين قبيلته وقوى الطبيعة، فلعب دور القائد المشرف على الشعائر، الذي يقود المجموعة في حركاتها الراقصة وتمثيلها الصامت وابتهالاتها، وأحياناً يروي ما جرى من أفعال بطولية، وتدريجيّاً بات الكاهن الذي يعلّم جماعته الصلاة للآلهة، ويسرد أمامهم الصلوات والقصص والأشعار باستخدام خياله ولغته وقدرته على التقمص.

تطورت القدرات التعبيرية للإنسان، وإلى جانب الفعل والتقليد، ظهر عنصر الصراع، فأصبح الكاتب المسرحي الأول يمثّل ويصوّر المعركة بين الحياة والموت، بين الجفاف والخصوبة، ولأن القصص التي كانت تروى محدودة، كقصة صيد حيوان مفترس مثلاً أو محاربة عدو وقتله، لم تكن هناك حبكة درامية تعطي مسرحاً، ومع ظهور الأساطير ظهرت قصصٌ ومواد متنوعة للمادة الدرامية، «وبات التعبير الدرامي يتضمن قصص الآلهة والأبطال... ففي الحضارة الفرعونية، ظهرت شخصية أوزيريس إله الزرع والماء وملك الموت والحياة... وفي الحضارة السورية وبابل، ظهرت أسطورة تموز إلهة الماء والمحاصيل التي تموت كل عام ثم تعود للحياة من جديد». (سرحان [د.ت]، **10**)

ظهور هذه الأساطير أعطى للدراما قفزة كبيرة في عناصر العرض من أشعار ورقصات واستخدام للأزياء والإكسسوارات والأقنعة، إلّا أن هذه الدراما كانت شخصياتها من الآلهة وأنصاف الآلهة. اكتمل نضوج هذا الشكل الدرامي عندما أكمل الإغريق حلقتين كانتا مفقودتين «الأبطال الآدميين» و«الحوار»، فكان فجر المسرح المكتمل في صيغته الأنضج والبداية الحقيقية لنشأة المسرح على يد الإغريق في القرن السادس قبل الميلاد، عندما بلغت الحضارة اليونانية أوج ازدهارها في الفنون والفلسفة والعمارة والحرب.

نشأ المسرح اليوناني في أحضان الدين، وكانت العروض المسرحية تقدم لمناسبة الاحتفال بأعياد الإله ديونيزيوس، حيث يقدم الكورس وقائد الكورس عرضهم مع عناصر الإيماء والتمثيل الصامت، وفي خطوة متقدمة، قام الشاعر الممثل اليوناني «ثسبيس» بإدخال ممثل على العرض يحاور رئيس الكورس ويقوم بتمثيل شخصيات مختلفة باستخدام قناع لكل شخصية، وهكذا تطورت الحبكة وازداد عدد الشخصيات في المسرحية، وكان شعراء المأساة يؤلفون مسرحياتهم

مـن ثلاثـة أجـزاء تناقـش موضوعـاً واحـداً مترابطـاً، حيـاة عائلـة أو بطـل، ومثـال ذلـك ثلاثيـة الكاتب «إسـخيليوس» الـذي قـدم مسرحيـة «الضارعـات» أقـدم مسرحيـة بقيـت لنـا حتـى الآن، ومسرحيـات (سـوفوكليس) التـي تضمنـت ثلاثـة ممثلـين، وقـدم أكـثر المسرحيـات الإغريقيـة نضجـاً، ويمثـل الأخـير مـع «يوربيـدس» وكاتـب الملهـاة «أرسـتوفان» المجـد الذهبـي للمـسرح الإغريقـي، وعـن المأسـاة الإغريقيـة، يقـول الناقـد المـصري محمـد منـدور: «التراجيديـا الكلاسـيكية كانـت مسرحيـة شـعرية جديـة تعالـج موضوعـاً تاريخيّـاً مسـتمدّاً مـن حيـاة الملـوك والنبـلاء والأبطـال خاضعـةً لأصـولٍ فنيـةٍ جامـدة، كمبـدأ الوحـدات الثـلاث ومبـدأ فصـل الأنـواع، وتتنـاول قضايـا إنسـانية خالـدة..». (العـشري 1991، 47)

نصـوص المسرحيـات المأسـاوية (التراجيديـة) التـي عرفتهـا الحضـارة الإغريقيـة قبـل 2500 عـام مـن الآن، هـي النصـوص الأولى المكتملـة والعظيمـة التـي تقـدم معانـاة الأبطـال في مواجهـة الكارثـة، حيـث يكشـف لنـا الـصراع عـن حقيقـة الإنسـان غـير المعصـوم عـن الخطـأ وكيـف يكافـح البطـل وهـو يمـارس إرادتـه الحـرة ضـد قـوى أو شـخصيات، فتتعـرض العظمـة للهزيمـة بسـبب عيـبٍ أو خطـأٍ عنـد البطـل، «تحـاكي القصـة المأسـاوية أحداثـاً إنسـانية تسـودها نغمـة المعانـاة والشـفقة حتـى لحظـة تعـرُّف الشـخصية وإدراكهـا للضعـف الـذي فيهـا». (بيكرنـج 2008، 110)

مـن خـلال الملاحظـة والتقييـم للعـروض المسرحيـة والنصـوص التـي قُدمـت في هـذه الحقبـة، وضـع أرسـطو كتابـه «فـن الشـعر»، فكانـت أول نظريـة كتبـت عـن الدرامـا عـلى الإطـلاق، التـي جـاءت عـلى شـكل نـصٍّ وصفـيٍّ تـم اعتـماده ككتـاب لعلـم المسرحيـة وتطـور التراجيديـا لمئـات السـنين، وقـد غـالى البعـض في تفسـيره الحـرفي والالتـزام بـكل مـا ورد فيـه، مـا جعـل الكتّـاب في أوروبـا عـبر العصـور (سـينكا) (راسـين) (بـن جونسـون) يلتزمـون بالوحـدات الثـلاث ويدافعـون عنهـا كـشرطٍ للكتابـة المسرحيـة الجيـدة. ثـم جـاء شكسـبير فكـسر الطـوق وخـرج عـن تفسـيرات الكتّـاب الكلاسـيكيين لقواعـد أرسـطو والوحـدات الثـلاث، وانطلـق في مسرحياتـه بالحـدث غـير آبـهٍ بقاعـدة وحـدةِ المـكان، وجعـل أحـداث مسرحياتـه تجـري في أماكـن عـدة بـدلاً مـن مـكان واحـد، وأدخـل حبـكات فرعيـة ومـزَج التراجيديـا بمشـاهد الكوميديـا.

مسرح العصور الوسطى

لم يحـظَ المـسرح الرومـاني بمـا حَظـي بـه المـسرح الإغريقـي مـن مجـد وإرث في مجـال المـسرح، وسـيادة النزعـة العسـكرية جعلـت اهتمامهـم أكـبر بعـروض السـيرك والمصارعـة والمسـابقات الرياضيـة والعـروض الهزليـة، وبعـد سـقوط رومـا وأفـول نجمهـا، كان الكاتـب (سـينكا)، أبـرز المسرحيـين الذيـن تركـوا إرثـاً مهـماً، لكنـه لم يـرقَ إلى الإرث المسرحـي الـذي تركـه الكتّـاب الإغريـق، بـل إنـه تأثـر بهـم وقلّدهـم في كتاباتـه (أوديـب، فيـدرا، اجاممنـون، ميديـا، ثيسـبس). وسرعـان مـا انتـشرت المسـيحية ومـدت سـلطتها، وعندمـا حاولـت اسـتقطاب النـاس للعبـادة بـدلاً مـن متابعـة عـروض الفـرق الجوالـة، اسـتخدمت المـسرح لجذبهـم، فاعتمـدت نصوصـاً مـن الكتـاب المقـدس

ومسرحتهـا، ثـم قدمـت مسرحيـات المعجـزات والأسرار ومسرحيـات أخلاقيـة تحـضّ عـلى الفضيلـة، وبالطبـع، لم تكـن هنـاك فرصـة لإضفـاء العنـصر الإنسـاني، بإقحـام نـكات أو حـوارات عاميـة، إلّا أن المسـرح سرعـان مـا انتقـل مـن المبنـى المغلـق إلى سـاحة الكنيسـة، ومنهـا إلى السـوق، وبالتدريـج، بـدأت عمليـة إضفـاء الـروح الدنيويـة عـلى المسرحيـات، وحلّـت العاميـة مـكان اللاتينيـة.

انفصـل المـسرح عـن الكنيسـة ليقـع في حضـن النقابـات التجاريـة والمهنيـة التـي كانـت ترعـى وتمـول وتراقـب عمـل هـذه الفـرق، وكانـت تقـدم هـذه المسرحيـات عـلى عربـات خشـبية كبـيرة تنتقـل بـين شـوارع المـدن، وإلى جانـب المسرحيـات الدينيـة، كانـت تنتـشر المسرحيـات الأخلاقيـة التـي تقـوم عـلى صراع بـين قـوى الخـير والـشر وتـترك للمشـاهدين حريـة اتبـاع السـلوك القويـم أو اتبـاع طريـق الـشر، فالقـرار في النهايـة يـترك للإنسـان.

المسرح في العصر الإليزابيثي

اسـتمر تأثـر كتّـاب المـسرح بقواعـد (أرسـطو) والأسـلوب الكلاسـيكي في التراجيديـا والكوميديـا، وكان تأثرهـم بالكاتـب الرومـاني (سـينكا) أكـثر مـن تأثرهـم بالكتّـاب الإغريـق الذيـن لم يكونـوا معروفـين في بلـدان أوروبـا الأخـرى. في هـذه الحقبـة، ظهـرت مسرحيـات كثـيرة تتنـاول شـخصيات الملـوك والنبـلاء والشـخصيات التاريخيـة التـي حكمـت في إنجلـترا وفرنسـا. كانـت الملكـة إليزابيـث مغرمـة بهـذه التراجيديـات وتشـجع الفـرق التـي تقدمهـا باحـتراف، إلى أن جـاء (شكسـبير) وكتـب مسرحياتـه التاريخيـة والتراجيديـة الخالـدة التـي اتسـمت بالنضـج والصناعـة المحكمـة في حبكتهـا وترابـط أحداثهـا وبنائهـا ولغتهـا الشـاعرية النابضـة بالحيـاة. ولأنـه تمـرد عـلى قوانـين أرسـطو ولم يلتـزم بالوحـدات الثـلاث وضمَّـن مسرحياتـه التراجيديـة مواقـف كوميديـة وأدخـل حبـكات جانبيـة إلى جانـب الحبكـة الرئيسـية وقـدم شـخصيات عاديـة مـن عامـة النـاس إلى جانـب الملـوك والقـادة، لاقـى الكثـير مـن النقـد والرفـض مـن الحـرس القديـم للكلاسـيكية.

كانـت المسـارح في زمـن شكسـبير مُلكيـة خاصـة تُشـيَّد عـلى شـكل سـاحة مكشـوفة، وفي أحـد أطرافهـا منصـة بسـيطة يحيـط بهـا الجمهـور مـن ثـلاث جهـات، وتقـدم المسرحيـات دون إضـاءة أو مناظـر خلفيـة، وكان جمهـور المـسرح في غالبيتـه مـن الطبقـة الوسـطى. وتبـع هـذه المرحلـة تقديـم العـروض في مـسرح مسـقوف ولجمهـور مـن الطبقـات العليـا. وباسـتثناء الدرامـا الشـعبية والكوميديـا دي لارتي الفجـة وبعـض مسرحيـات شكسـبير، وكرسـتوفر مارلـو، حافظـت الدرامـا عـلى وظيفتهـا التـي حددهـا أرسـطو وهـي: «محـاكاة الواقـع بغـرض اسـتخلاص القوانـين الثابتـة خلـف الظواهـر النسـبية العارضـة وترسـيخها». (صليحـة 1985، 136)

القرن التاسع عشر والميلودراما

انتـشرت الميلودرامـا في أوروبـا بشـكل واسـع، وكانـت تقـوم عـلى محـاكاة الواقـع مـن خـلال المعادلـة التـي تقـول وتنـادي بانتصـار الخـير عـلى الـشر، ولكـن دون التطـرق إلى اسـتحالة تحقيـق ذلـك في

ظـل الأنظمـة السـائدة المتسـلطة والمهيمنـة عـلى كل شيء، و«كثيراً مـا كانـت الميلودرامـا تسـتخدم فكـرة النـدم لتعْقـد مصالحـة اجتماعيـة وأخلاقيـة بـين جميـع أطـراف الـصراع في النهايـة، فتجعـل الشريـر ينـدم عـلى أفعالـه ليعـود إلى أحضـان النظـام الاجتماعـي». كانـت الثيمـة المتكـررة التـي تلقـى رواجـاً كبـيراً لـدى الجمهـور تتنـاول قصـة بطـل ثائـر خـارج عـلى القانـون، إلّا أن هـذه القصـص جعلـت ثـورة البطـل لا تتجـاوز تعريـة ومحاربـة فئـة أو أشـخاص فاسـدين، وهـي قصـص لا يعـادي فيهـا البطـل النظـام السـائد، بـل الأفـراد الذيـن يسـيئون تطبيقـه، أبطـال لا يسـعون إلى إلغـاء النظـام بـل تصحيحـه، اسـتبدال حاكـم فاسـد. ومثـل هـذه المعالجـات الدراميـة كانـت تنتـشر بشـكل واسـع في أوروبـا، بـل باتـت نمطـاً وشـكلاً مسرحيّـاً في الكثـير مـن البلـدان، بمـا فيهـا البلـدان العربيـة والهنـد وغيرهـا.

الموضوع الثاني: أهم المدارس المسرحيّة وتأثيرها على تطور المسرح ووظائفه الكلاسيكية

لم يكـن في ذهـن الفيلسـوف اليونـاني أرسـطو طاليـس أن كتابـه «فـن الشـعر» الـذي وضعـه قبـل ثلاثـة آلاف عـام محـدداً فيـه قواعـد الأدب التمثيـلي وأصولـه، سـيغدو دسـتوراً ومذهبـاً فنيّـاً يسـير عـلى هديـه كتّـاب المـسرح مئـات السـنين رغـم اختـلاف الأماكـن والأزمنـة؛ فالقواعـد التـي وضعهـا عـلى شـكل ملاحظـات، قسّـم فيهـا الأدب التمثيـلي إلى قسـمين متميزيـن لـكل منهـما خصائصـه المختلفـة وهـما: المأسـاة (التراجيديـا) والملهـاة (الكوميديـا)، وكتـب عـن الوحـدات الثـلاث وتحديـداً وحـدة الموضـوع، وبشـكل غـير قاطـع عـن وحـدتي الزمـان والمـكان، وأشـار إلى أن المأسـاة فـنٌّ جـادٌ ونبيـل، يسـتمد موضوعاتـه مـن حيـاة الآلهـة والأبطـال والنبـلاء، أمـا الملهـاة فميّـز أبطالهـا بأنهـم شـخصيات مـن عامـة الشـعب، وتتنـاول المأسـاة قصـص البطولـة التاريخيـة والأسـاطير الدينيـة، بينـما تعالـج الملهـاة مشـكلات أخلاقيـة واجتماعيـة في الحيـاة المعـاصرة.
هيمنـت هـذه القواعـد عـلى كتّـاب المـسرح مئـات السـنين، وظـلّ المـسرح الكلاسـيكي يتبـع القواعـد والقوانـين ذاتهـا في عـصر النهضـة مـع بعـض التغيـيرات في فكـرة القضـاء والقـدر، إلى أن جـاء شكسـبير بعبقريتـه الدراميـة ووضـع عـدداً مـن المسرحيـات التـي سـميت الملهـاة الجـادة أو «التراجيكوميديـا»، فخـرج بذلـك عـن قواعـد المـسرح الكلاسـيكي، فاتحـاً الطريـق للثـورة الرومانسـية مـع كتّـاب آخريـن، التـي طالبـت بفـك القيـود والتحلـل مـن قوانـين المذهـب الكلاسـيكي.

الرومانسية

جـاءت الرومانسـية كثـورة عارمـة عـلى الكلاسـيكية التـي باتـت بقوانينهـا تتناقـض مـع الحيـاة الواقعيـة الجديـدة، خاصـة في أعقـاب الثـورة الفرنسـية وانهيـار العـالم القديـم بـكل مـا فيـه مـن قيـم وقيـود. إلّا أنهـا بالغـت في الفرديـة وجمـوح العاطفـة، وانطلقـت بعيـداً عـن الوحـدات

الثلاث التي نادى بها أرسطو، ونرى شكسبير قد سبق الجميع في عدم التقيّد بالوحدات؛ فهو لم يتقيد في عقدة واحدة في مسرحياته، وترك الأحداث تجري في عدة أماكن وأزمنة متعدّدة في المسرحية الواحدة، ومزج بين المأساة والكوميديا دون تحفظ. وعوضاً عن الحديث عن الآلهة وأشباه الآلهة وعظماء التاريخ، فإنّ مسرحياته تناولت شخصيات عادية إلى جانب الملوك والأمراء والقادة العسكريين، وبعد أن كان مُهمَلاً في بلده بريطانيا، جاءت كثير من الأصوات في أوروبا تتغنى بما أضافه شكسبير للإرث المسرحي بشكل عام وللمسرحية الرومانسية على وجه التحديد، وقد تبعه في نهجه فيكتور هوجو في فرنسا، وكلايست وجوته وشيلر في ألمانيا، ومهدوا الطريق أمام المذهب الرومانسي، مع احتفاظهم ببعض الأصول الكلاسيكية.

الواقعية

إثر الثورة الصناعية في أوروبا، وقيام الثورة الفرنسية، واحتلال البرجوازية مكان الصدارة بعد تحطيم طبقة النبلاء، ظهرت طبقات الشعب التي بدأت تزاحم لتأخذ مكانها في التشكيل الاجتماعي الجديد، بدءاً من فرنسا وامتداداً إلى أوروبا كلها.
في هذه المرحلة، نظر رواد المسرح إلى الحياة نظرة موضوعية، ورفضوا القواعد التي تفرق بشكل حاد بين التراجيديا والكوميديا، وتوجهوا في مضامين أعمالهم إلى الواقع المعيش، وقدموه على حقيقته وبما يشبه التصوير الفوتوغرافي للواقع، وانتقدوا الرومانسية ونزوعها الذاتي، وفي مرحلة لاحقة، انقسمت الواقعية إلى واقعية نقدية وأخرى اشتراكية، وأصبح النرويجي هنريك ابسن رائد المدرسة الواقعية في المسرح، وأول من بدأ عصر المسرحية الحديثة بمسرحية «بيت الدمية».

الطبيعية

لم يمضِ وقت طويل حتى ظهر المذهب الطبيعي على أيدي إميل زولا وموباسان ودوديه. وجاء ظهور هذا المذهب تعبيراً عن عدم اكتفاء الكتاب المسرحيين بالأسلوب الواقعي الذي عدّوه قاصراً في تصوير المجتمع والحياة الواقعية. فمن وجهة نظرهم، فإنّ الطبيعي هو الشيء المنسوب إلى الطبيعة كما خلقها الله، التي لم تتأثر بالعوامل الخارجية التي يصنعها المجتمع من تقاليد وقوانين ومنشآت علمية وفنية وما يبتدعه من أصول الذوق العام، فأسلوب الطبيعيين لا يقوم على العناية بالقواعد والقوانين والقيود التي يفرضها العقل والتفكير، ويبتعدون عن تقديم نماذج في شخصيات مسرحياتهم تقترب إلى الكمال أو يزخرفونها كما يفعل الرومانسيون، أو يجعلونها مملة بكثرة التعليل والتحليل كما يصنع الواقعيون. ومن أبرز كتّاب المسرح الطبيعي إميل زولا، وأنطوان تشيخوف، وأوجست ستريندبرج.

الرمزية

نشأت الرمزية أواخر القرن التاسع عشر كرد فعل على الواقعية والطبيعية. وقال روّادها إن الحقيقة لا تبدو في صورتها الصادقة الأصلية إلّا في أعماق الأشياء، وكانت طريقتهم في الكشف عن هذه الأعماق بالرمز والإيحاء والتلميح وليس بالإعلان والتصريح؛ فالرمز والتلميح عاملان خلّاقان في توليد المعنى في ذهن المتلقي. ولا يلجأ الرمزيون في مسرحياتهم إلى كتابة نصوص يكشف فيها الموضوع عن الفكرة من خلال الحبكة كما كان يفعل أنصار المذهبين الواقعي والطبيعي، بل يعتمد سرد قصتين معاً إحداهما خارجية حسية وأخرى داخلية مجردة موازية لها، وبذلك، تعتمد الرمزية ازدواجية المعنى لإثارة ذهن المتلقي وتحفيزه. ومن أبرز كتّاب هذه المدرسة مترلينك الذي كتب «الطائر الأزرق»، وتنيسي ويليامز الذي كتب «عربة اسمها الرغبة» و«صيف ودخان»، إضافة إلى هنريك ابسن أبي الواقعية الذي كتب في مراحله المتأخرة المسرحيات الرمزية «براند» و«بيرجنت» و«البناء العظيم».

التعبيرية

تعدّ التعبيرية رد فعل على الطبيعية ومغالاة في الرمزية؛ ذلك لأن الرمزية كانت ترفض الموضوعية في الفن والأدب، وتحرص على الترف الذهني وترفع شعار «الفن من أجل الفن»، وتتبع المسرحية التعبيرية في بنائها المشاهِد غير المترابطة في أحداثها، التي يتحكم فيها الخيال والتصور، وتتعامل مع الواقعية على أساس تشويه الواقع، وتعرض قصة داخلية لا رابط لها بالقصة الخارجية، وبذلك تضحّي بالواقع في سبيل فكرة أو انفعال إنساني. وقد تأثر كتّاب المسرح التعبيريون بنظرية التحليل النفسي لسيجموند فرويد، وغلب على مسرحياتهم تقديم شخصيات مريضة تعاني أزمات نفسية وذهنية، وتكون هذه الشخصية محور المسرحية، وباقي الشخصيات نماذج مجردة من أشخاص عاديين أسماؤهم رمزية. كما اعتمدت المسرحية التعبيرية على لغة موجزة سريعة يغلب عليها التكرار والجرس الغنائي والمونولوجات التي يعبر بها البطل عن أحاسيسه وعواطفه الجياشة، وابتعدت عن الحوار التقليدي المباشر. ومن أبرز كتّاب المسرح التعبيري الكاتب السويدي أوجست سترندبرج الذي كتب «الطريق إلى دمشق» و«الحلم» و«سوناتا الشبح» والكاتب الأميركي يوجين أونيل الذي كتب «القرد كثيف الشعر» وإيلمر رايس الذي كتب «الآلة الحاسبة».

الوجودية

المسرح هو أرض الصراع بين الوجود والعدم، والمسرح الوجودي لا يعرض مناقشات تجريدية لأفكار خالصة، بل يحرص الكاتب الوجودي على ربط شخصيات مسرحياته بالموقف الذي يصارع لاتخاذه، فعلى البطل أن يجابه الموقف بكل ما فيه، وأن يكافح

في سبيل نجاته من المأزق بإرادته الحرة، بحيث يختار الحياة دائماً. ويعتبر جان بول سارتر، أبرز الكتّاب الوجوديين، أنّ مسرح تحليل الشخصيات ما عاد له وجود، وأن مشكلة أي شخصية هي المَخْرَج الذي تختار، ومجابهتها للموقف بكل قوة؛ فالشخصية الحرة تكافح في سبيل نجاتها من المأزق باختيارها وبما يتفق مع إرادتها الخيرة. ويعدّ الكتّاب الفرنسيون الوجوديون أبرزَ كتّاب المسرح الوجودي مثل جان بول سارتر، وألبير كامي، وسيمون دي بوفوار، وجبريل مارسيل، ومن المسرحيات الوجودية لسارتر «موتى بلا قبور» و«الذباب» و«سجناء الطونا»، ولألبير كامي «الطاعون» و«حالة طوارئ».

مسرح العبث

يعدّ صمويل بيكيت، ويوجين يونسكو، وأرتور أداموف أبرز كتّاب مسرح العبث؛ فقد عبّروا في مسرحياتهم عن انعدام المعنى وراء السلوك الإنساني، ولا جدوى للجهد البشري واستحالة الاتصال بين البشر، كما قدموا صورة مركزة للعالم الذي يعيش فيه المتفرجون، صورة العالم بلا يقين ولا معنى، مفتقداً لحرية الإرادة ولإرادة الحرية. ويختلف البناء الدرامي لمسرحيات العبث عن أشكال البناء السابقة؛ فالمسرحية تتألف من أحداث لا معقولة ذات سياق غير منطقي، وشخصياتها تعاني من الانفصام وتصدّع الهوية والأفكار غير المتجانسة وفقدان وضوح الرؤية، وعدم القدرة على الفصل بين الواقع والخيال. وبناءً على ذلك، فإنّ الشخصية المسرحية العبثية تتحول من فعل إلى آخر، ومن فكرة إلى أخرى دون سبب منطقي. مسرحيات العبث تبدو مفككة غير مترابطة، يعتمد بناؤها على الربط بين المتناقضات، بحيث يبدو اللامعنى وراء هذا التناقض المقصود معنىً منطقيّاً ومتسقاً.

كتب صمويل بكيت عدداً من مسرحيات العبث، أشهرها «في انتظار جودو»، و«نهاية اللعبة»، و«الأيام السعيدة». وكتب يوجين يونسكو «المغنية الصلعاء»، و«الكراسي»، و«تخريف ثنائي». وكتب آرتور أداموف «الخدعة»، و«الغزو»، و«الأستاذ تاران».

المسرح الملحمي

يعدّ الشاعر والكاتب والمنظر الألماني «بروتيلت برخت» واحداً من أهم أربعة مسرحيين أنجبتهم البشرية من الذين كتبوا ونظروا للمسرح (أرسطو، شكسبير، ستانسلافسكي)، وأثروا في العالم أجمع من خلال إبداعهم في التجربة المسرحية. انتقل برخت من كونه شاعراً فوضويّاً ومسرحيّاً هاوياً يعارض القيم والأنظمة السائدة في عصره، إلى أبرز منظّر للمسرح السياسي في القرن العشرين، بعد تعرفه على النظرية الماركسية والفكر الاشتراكي الثوري، واطلاعه على تجارب العديد من المسرحيين الثوريين في ألمانيا وأوروبا مثل أرفن

بسكاتور، ما أفاده في تنظيره للمسرح الملحمي. اكتشف بريخت أن قواعد الدراما التي وضعها أرسطو في كتابه «فن الشعر» كانت تلائم عصره قبل مئات السنين، فحاول أن يجعل من النظام السياسي والفكري السائد في عصره قيمة مطلقة لا تتغير ولا تخضع للنقد، وجعل من البطل التراجيدي رمزاً لمجتمع يقدس نظاماً هرميّاً يقوم على التمييز لصالح فئة ضد الفئات الأخرى، وأن العقائد الثابتة تمنحه استمرار البقاء، وأن سقوط البطل ينجم عن خروجه عن العقائد والأعراف، وأن النهاية المفجعة لهذا البطل تهدف إلى تحذير المتفرجين وإخافتهم من ملاقاة المصير ذاته، وبالتالي حثهم على التمرد والثورة على الوضع القائم الذي سيكون مصيره الفشل والهلاك. أما فكرة التطهير عند أرسطو، فتعني ضمناً تطهير المتفرج من نزعة الثورة على الأوضاع الاجتماعية أو الأنظمة العقائدية، مهما كانت ظالمة وفاسدة.

رفض برخت ما جاء في النظرية الأرسطية التي هيمنت على أوروبا عشرين قرناً في الشرق والغرب، وبنى نظرية المسرح الملحمي على النقيض من فلسفة النظرية الأرسطية وقواعدها، فالمهم من وجهة نظره تغيير العالم وليس تفسيره. وهنا أبرز التوجهات والقواعد التي قامت عليها نظرية المسرح الملحمي: (صليحة 2006، 165)

ضرورة مشاركة المتفرج بإيجابية في العرض المسرحي؛ لإيقاظ وعيه النقدي بعيوب الواقع، وإيقاظ دافعيته للقيام بفعل حقيقي يهدف إلى التغيير، حيث يحوله إلى مراقب للحدث، يواجه الأحداث مواجهة موضوعية، وينظر إليها من الخارج ويدرسها ويتأملها عقليّاً دون إثارة لمشاعره الغريزية واللعب عليها.

الإنسان قابل للتغيير والتحول، وهو قادر على إحداث التغيير، وهو ليس فكرة مطلقة وليس كياناً ثابتاً لا يتغير، والوجود الاجتماعي هو الذي يتحكم في الفكر ويحدد طبيعته.

كل مشهد في المسرحية مستقل عن المشاهد الأخرى بدلالته ووظيفته، ولا تتوالد المشاهد أو تبنى على ما سبقها، بل تتوالى فيما يشبه القفزات وليس وفق الحتمية الدرامية، إذ يتوجه المسرح برسالة إلى العقل مخاطباً الوعي لا الإحساس، بل يناقش ويجادل الحجة بالحجة، ولا يعتمد الإيحاء والتلميح.

يؤدي الممثل دوره من الخارج مخاطباً عقل المتفرج، وهو أقرب للراوي الذي يجسد حدثاً شاهده ولا يتقمص دوره تماماً، ولا يخاطب عواطف المتفرج.

يشير الديكور إلى الأماكن بصورة رمزية تعارض الإيهام بالواقع، كما تعارض الموسيقى الحالة الشعورية وتكسرها، ولا تلعب دوراً في دمج المتفرج في الأحداث.

ومن أبرز المسرحيات التي كتبها برخت: القاعدة والاستثناء، وحياة غاليليو، والأم شجاعة، ومحاكمة لوكللوس، وأوبرا القروش الثلاثة، ودائرة الطباشير القفقاسية.

الموضوع الثالث: النقد المسرحي

تطور مفهوم النقد المسرحي عبر الزمن، وأخذ معاني مختلفة. كان أول من كتب ونظّر لفن المسرح هو الفيلسوف اليوناني (أرسطو) الذي سجل في كتابه «فن الشعر» شهاداته وتوصيفه لعروض مسرحية ووضع قواعد النظرية الدرامية التي تقول إن «الفن محاكاة للواقع». هذه القواعد التي أرساها أرسطو في كتابه دفعت من جاءوا بعده من نقاد وكتّاب مسرحيين لاعتناق ما جاء في الكتاب واعتباره مرجعاً وحيداً يطرح المعايير والأوصاف الجمالية وقواعد بناء النص المسرحي وعرضه. واعتبروه مرجعاً إلزاميّاً وجرى التقيد به قروناً عديدة مع بعض التعديلات الطفيفة والتفسيرات التي لا تخرج كثيراً عن التقيد به. ومع ظهور المدرسة الرومانسية، بدأ روادها الألمان في الانفكاك التدريجي من القيود التي فرضها أرسطو في كتابه «فن الشعر»، ثم جاءت كتابات (ديدرو وبرخت) الرافضة لمفهوم أرسطو للدراما، معتبرة أن المعايير التي وضعها أرسطو ومن فسروها من بعده، معايير قديمة، وتقليد جامد لا يتناسب مع تطور الحياة والتغيرات الكبرى في العالم. فقواعد أرسطو تؤكد على ثبات عناصر الطبيعة وقوانينها الأخلاقية الراسخة والحقائق المطلقة الثابتة، وبالتالي هم «يتجاهلون بوعي علاقة القيم بالواقع التاريخي المتغير للإنسان». (صليحة 1985، 36)

ما هو النقد المسرحي وما هو النقد الصحافي للمسرح؟

المعروف أن النقد المسرحي الحديث لم يأتِ بمبادرة من المسرحيين أو نقاد المسرح، إنما جاء على أيدي نقاد الأدب، وفلاسفة وباحثين في مجالات علم الاجتماع وعلم النفس وعلوم اللغة. النقد المسرحي المعاصر أفرد اتجاهين ومهمتين مختلفتين للنقد، الأولى: النقد الموجه للمحترفين والمتخصصين، ويتناول النص والعرض من الداخل، ودراسته بشكل معمق والعمل على تطوير البحث المسرحي من خلال تطوير لغة نقدية تُجاري تطور المسرح. والثانية: التوجه لجمهور واسع من غير المتخصصين، دون أن يسعى إلى الدخول في التفاصيل والتحليل المعمق، مكتفياً بالعمل على تغطية أخبار المسرح والترويج له بلغة نقدية تكون في متناول أكبر عدد من المتلقين والقراء.

أما النقد الصحافي الإعلامي، فقد «عُرف بداية في أوروبا مع ظهور الصحافة نهاية القرن السابع عشر، وتطور إلى الآن، حيث برز في العديد من الصحف (الصحافي المختص) في المسرح وفي الفنون، هذا الصحافي كان دوره في البدايات تقديم نقد بمنحى إعلامي يقوم على كتابة جمالية تفسيرية تقويمية، وبظهور الصحف والمجلات المختصة، صار يلعب دوراً كبيراً في تطوير المعرفة والبحث المسرحيين». (الياس 1995، 2) إذاً، النقد المسرحي اختلف كمفهوم وممارسة، وارتبط بظروف موضوعية، منها ما له علاقة بالمسرح، ومنها ما له علاقة بتطور وسائل وقنوات هذا النقد ونشره.

النقد الانطباعي

ينتشر النقد الانطباعي بين الناس وبين غالبية من يكتبون في الصحف اليومية، أو على المواقع الإلكترونية. ويتوقف هذا النقد عند حدود الانطباعات الشخصية وحدود المتعة التي حققها العمل من وجهة نظر الكاتب. وافتقاد من يكتبون هذا النقد للتخصص والمعرفة الواسعة بعالم المسرح، وعدم امتلاك أداة تحليل منهجية؛ يجعل كتاباتهم مبنية على الحماسة والعفوية والانطباعات الشخصية التي تتميز بالبساطة والابتعاد عن الأحكام النظرية. «الكتاب الانطباعيون لا يحكمون على العمل المسرحي استناداً لدراسة معمقة لبنية النص الدرامية وأفكار النص، أو تفاصيل العرض ورؤية المخرج، بل يتبعون أحاسيسهم وذائقتهم الفنية ويبتعدون عن المقارنات والاستدلالات، متحللين من مسؤولية نقاش الخطأ والصواب، ودلالات الأفعال والكلمات والصور على خشبة المسرح». (كرومي 1994، 22)

ومع هذا، تبقى الحاجة إلى هذا النوع من الكتابة عن المسرح في الصحف تخدم قطاعاً واسعاً من الجمهور الذي يرغب ببعض المعلومات عن مسرحية تُعرض أو عُرضت، بمعنى أن الجانب الإعلامي والمعلوماتي مهم ومفيد لحاجة القرّاء الذين لا يريدون القراءات المتعمقة في المسرح.

ولتمييز النقد الانطباعي عن النقد الفني المتخصص، يمكن للقارئ أن يلحظ ما يلي: (كرومي 1994، 22)

يحدد الكاتب موقفه من العمل ويصدر أحكامه بجمل إطلاقية ودون مسوغ ودلائل ونقاش موضوعي للإيجابيات والسلبيات، لذلك، فهو يعمل على إبراز الإيجابيات بحماس وينحاز للعمل، أو يكتب بنفس الطريقة عن السلبيات ويرفض العمل.

يروج للعمل ويسعى للتأثير على القارئ بأحكام عاطفية لا سند لها سوى موقفه الذاتي وذائقته الفنية، حيث يغيب عن هذه الأحكام الحس الفني والثقافة المسرحية.

علاقاته الشخصية أو إعجابه ببعض الشخصيات المشاركة في المسرحية تجعله ينحو تجاه إبراز إيجابيات هذا أو ذاك، دون تعمق في طريقة أدائه للدور أو الإخراج، وأين أخفق وأين نجح.

الجمل والمفردات التي يستخدمها إما أنها تنهل من البلاغة وفقه اللغة، أو تستخدم عبارات التبجيل والمبالغة، أو كلاهما معاً، مثل: تفوقت الممثلة فلانة على نفسها، وكان الممثل فلان خارقاً في دوره، شاهدت عملاً مدهشاً خرافيّاً وصل حد الكمال.. إلخ.

يهتم الكاتب بما يكتبه أكثر من اهتمامه بخصوصية العرض، وينظر إلى ما يكتبه بأنه القول الفصل والإجابة الوافية.

النقد الفني المتخصص

من المعروف أسبقية الإبداع على النقد، والعلاقة بينهما علاقة تعاقبية. فأرسطو الذي وضع نظريته في كتاب «فن الشعر»، استشهد وطبق للتدليل على صحة قراءاته على النصوص

التـي سـبق أن كتبهـا (أسـخيليوس)، و(سـوفوكليس) الـذي كتـب مسرحيـة «أوديـب ملـكاً»، كذلـك شكسـبير الـذي كتـب أعظـم المسرحيـات التراجيديـة، في البدايـة، تمـت مهاجمتـه لأنـه خـرج عـلى قواعـد أرسـطو في الدرامـا، لكـن بعـد مـرور سـنوات، تـم الاعـتراف بعبقريتـه وعمـق المسرحيـات التـي كتبهـا، ولم تتوقـف الكتابـات النقديـة والدراسـات المسرحيـة عـن إبداعـه حتـى يومنـا هـذا. ومـع تطـور العلـوم في العديـد مـن المجـالات، يقـول د. حسـين عطيـة: «أصبـح النقـد مطالبـاً بتجـاوز مرحلـة التحليـل والتفسـير والتقييـم للأعـمال المسرحيـة، والتوجـه لخلـق جـدل مـع الإبـداع تأثـراً بـه وتأثـيراً فيـه، ودافعـاً لـه لتطويـر أدواتـه وتغيـير أشـكاله وأفـكاره». (عطيـة 2012، 48) بمعنـى أن تطـور المـسرح في وظائفـه ولغاتـه التعبيريـة بـات يُلـح عـلى تقـدم النقـد المسرحـي صـوب مهـمات تواكـب هـذا التطـور، فمـدارس وتيـارات الفـن الحديثـة عكسـت نفسـها عـلى المـسرح وعـلى النقـد المسرحـي، وبـات النقـد ينسـب للمدرسـة الأدبيـة أو التيـارات الفكريـة والفلسـفية الفنيـة التـي أنشـأتها ونظّـرت لهـا. عـلى سـبيل المثـال:

البنائيـة ضمـن تيـارات التجريـب المسرحـي، انحـسر تأثيرهـا في الإخـراج والديكـور، وتحـول الممثـل إلى جـزء مـن مكونـات الديكـور مـن خـلال التشـكيلات الجماعيـة التـي تصمـم في المشـهد.

البنيويـة أثـرت في العمليـة الإخراجيـة لجهـة الانتقـال مـن مجـرد فعـل وتصويـر للنـص إلى صياغـة العلاقـات المكونـة للعمـل عـبر تشـكيلات عـلى الخشـبة والسـينوغرافيا.

الشـكلانية اهتمـت بشـكل العمـل الفنـي، بالتقنيـات والأسـاليب التـي تعطـي العمـل تركيبتـه الفنيـة بغـض النظـر عـن النـص، وأثـرت هـذه المدرسـة عـلى طريقـة التعامـل وشـكل الأداء، وقـد تأثـر بهـا المخـرج الـروسي الشـهير مايرخولـد.

السريالية كسرت التتابع والتجانس المنطقي بين عناصر الحكاية واعتمدت التجريب.

الدادئيـة اسـتخدمت تقنيـة الكـولاج وطـرح الأشـياء بجزئياتهـا وإبـراز مـا هـو غريـب ومفـكك عـلى مسـتوى العـرض المسرحـي.

يمكـن القـول إن النقـد المسرحـي يقـوم بـدور الإعـلام والتعليـم، الإعـلام: بمعنـى التعريـف والـشرح والتفسـير، والتعليـم: تقديـم قـراءة منطقيـة ودراسـة عنـاصر المسرحيـة ومكوناتهـا الماديـة والفكريـة وانعكاسـها عـلى الواقـع المعيـش، وإثـارة الحـوار والجـدل إلى جانـب تحليـل الرمـوز والـدلالات وإثـارة أسـئلة جديـدة حـول الأفـكار التـي يطرحهـا العـرض.

الموضوع الرابع: مدارس التمثيل

المدرسـة الصوتيـة: تتميـز المدرسـة الصوتيـة باعتمادهـا صـوت الممثـل دون سـواه من أدوات كحركـة الجسـد والمرونـة والإيمـاء والتعبـير العاطفـي وغيرهـا، فمعظـم أتبـاع هـذه المدرسـة تكمـن موهبتهـم الأساسـية بأصواتهـم ومقدرتهـم عـلى توظيـف الصـوت، دفء التعبـير، رخامـة الصـوت، نقـاء الصـوت، القـدرة عـلى الانتقـال مـن طبقـة لأخرى. هـذه القـدرة تشـكل عقبـة أمـام الممثـل عندمـا تصبـح منفصلـة عـن الجسـد ووسـائل التعبـير الأخـرى، فتنميـة أداة واحـدة وإهـمال

باقـي الأدوات تعنـي فقـدان الكثـير مـن الأسـلحة التـي يحتاجهـا الممثـل، وتعنـي فهـماً محـدوداً للـدور الـذي يؤديـه. الصـوت في هـذه المدرسـة يصبح غايـة لا وسـيلة، ونذكّـر هنـا بعمـل الممثـل في المسرح الإغريقـي عندمـا كانـت موهبتـه تتطلـب القـدرة عـلى إلقـاء الحـوار والمونولوجـات بصـوت واضـح ونـبرات ونغـمات قويـة، خاصـة أن فضـاء العـرض في تلـك الحقبـة كان يتميـز بمنظـر ثابـت عـلى مسـاحة تمثيـل واسـعة ومـدرج يجلـس عليـه آلاف المشـاهدين.

المدرسـة التشـخيصية: التـي كانـت تلتـزم بتعليـمات منظّرهـا الممثـل الفرنـسي كونسـتان كـوكلان في كتابـه «فـن التمثيـل» والتـي تقـول إن التمثيـل ليـس تقمصـاً ولكنـه تشـخيص، أي اسـتحضار صـورة مـن شـخصية الـدور وليـس الـدور نفسـه، يسـتطيع الممثـل أن ينفعـل بـدوره كـما يشـاء، عـلى ألا ينفعـل في العـرض المسرحـي ويظـلّ محتفظـاً بهدوئـه ووعيـه ويقظتـه ويراقـب أداءه. وهـذا يعنـي أن الممثـل في هـذه المدرسـة يتعلـم الحرفيـة الخارجيـة بدقـة متناهيـة واقتصـاد ليؤديهـا خـلال العـرض بتمكـن وتقنيـة عاليـة ودقيقـة.

مدرسـة الكليشـيه: مجموعـة مـن المواقـف الجاهـزة كالمشـاجرات والاتهامـات ومشـاهد الحـب وغيرهـا، يحفظهـا الممثـل عـن ظهـر قلـب وتبقـى جاهـزة في جعبتـه يخرجهـا في أي لحظـة يحتاجهـا في أي مسرحيـة عنـد أي مشـهد يتطلـب هـذا الكليشـيه أو ذاك، والممثـل في هـذه المدرسـة يتبـع أسـهل الطـرق باسـتخدام الحيـل الجاهـزة والحـركات المكـررة ومسـتوى أداء يتسـم بالسـطحية والمبـاشرة، بحيـث يسـتطيع المشـاهد توقـع مـا سـيقدمه في أي عمـل جديـد. وتذكّرنـا هـذه المدرسـة بأسـلوب ممثـلي الكوميديـا في العصـور القديمـة وممثـلي الكوميديـا دي لارتي الهزليـين الذيـن اتسـم تمثيلهـم بالنمطيـة والتكـرار والمبـاشرة.

مدرسـة المنهـج: والمقصـود بهـا المدرسـة التـي أنشـأها ونظّـر لهـا الممثـل والمخـرج الـروسي قسـطنطين ستانسلافسـكي والتـي انتـشرت وأثـرت طريقتهـا في إعـداد الممثـل في أمـيركا وبريطانيـا وأوروبـا وعـدد كبـير مـن دول العـالم، وتجمـع مدرسـة المنهـج بـين الحرفيـة الداخليـة والحرفيـة الخارجيـة بشـكل خـلاق يقـوم عـلى تنفيـذ الممثـل للـدور الـذي يلعبـه ملتزمـاً بنـص الكاتـب عـبر التدريبـات التـي تسـاعده عـلى اكتشـاف جوهـر الـدور والهـدف الرئيـسي للمسرحيـة ومكانـة الشـخصية التـي سـيؤديها الممثـل بـين الأحـداث والشـخصيات الأخـرى. سلسـلة التدريبـات التـي يعمـل عليهـا الممثـل تمكنـه مـن توظيـف أدواتـه الخارجيـة والداخليـة لتفسـير النـص المسرحـي وتفسـير الـدور وتقديـم الأفعـال المناسـبة والدقيقـة في كل مشـهد. وطريقـة ستانسلافسـكي نظـام متكامـل يدمـج بـين الأدوات الخارجيـة والأدوات الداخليـة لتقديـم أداء يقـوم عـلى صـدق الأداء وعـرض تمثيـلي حـيّ.

مدرسـة التغريـب: بخـلاف مدرسـة المنهج، وبخـلاف فكـرة اندمـاج الممثـل بالـدور الـذي يؤديـه عـلى خشـبة المـسرح، رفـض برخـت الاندمـاج الواعـي وغـير الواعـي، واعتـبر في نظريتـه (المـسرح الملحمـي) أن الممثـل يجمـع بـين أن يكـون محـاضراً ومعلقـاً ومخـبراً عـن الفعـل المسرحـي، ومهمتـه أن يدفـع الجمهـور للتفكـير ويحثهـم عـلى اتخـاذ القـرارات بـدل الاندمـاج والتعاطـف

واعتبـار خشـبة المـسرح محكمـة أو سـاحة قضـاء. وبنـاءً عليـه، عـلى الممثـل ألا ينفعـل بأحـداث الـدور أو يندمـج، وقـد يعينـه عـلى ذلـك الـراوي الـذي يقطـع بتعليقاتـه سـياق المسرحيـة والأغـاني والموسـيقى التـي تشـحذ عقـل المتفـرج ولا تسـمح بدغدغـة مشـاعره.

مدرسـة الحركـة: أو التمثيـل الصامـت والبانتومايـم والتمثيـل الإيمـائي والرقـص الدرامـي، وكلهـا عنـاصر تسـاعد الممثـل عـلى أداء الـدور المنـوط بـه، ولكـن دون الاعتـماد عـلى الأدوات المسرحيـة، وللتفريـق بـين التمثيـل الإيمـائي وفـن البانتومايـم، يعتمـد الممثـل في التمثيـل الإيمـائي عـلى الحركـة والصمـت، فالإيمـاء لغـة حركـة ولغـة فعـل ومرتبـط بحيـاة الإنسـان، أمـا البانتومايـم، فهـو فـن درامـي قـد يكـون كوميديّـاً أو مأسـاويّاً، وقـد يجمـع بـين الاثنـين، وهـو يجمـع بـين الحركـة والإشـارة والأقنعـة والأزيـاء الفاخـرة، وقـد يحتـوي عـلى الغنـاء والرقـص والكـورال، ويلعـب الارتجال فيـه دوراً أساسـيّاً، وتعـود أصـول هـذا النـوع مـن التمثيـل إلى الرومـان.

الممثل وشخصية الدور

يقسـم الباحثـون في علـوم المـسرح الشـخصية الدراميـة التـي يمكـن أن يؤديهـا الممثـل إلى خمسـة أنـواع: (رضـا 1972، 444)

الشـخصية البسـيطة: التـي تظهـر خاصيـة سـائدة واحـدة، وقـد تكـون هنـاك خـواص أخـرى، غـير أنهـا تكـون متوافقـة معهـا ومكملـة لهـا، وغالبـاً مـا تميـز هـذه الشـخصية، وتكـون رئيسـية.

الشـخصية المركبـة: وهـي التـي تظهـر خاصيتـين أو أكـثر مـن الخـواص القويـة أو المتعارضـة، وهـي خـواص غـير متكافئـة في القـوة، والشـخصية المركبـة تكـون دائمـاً شـخصية رئيسـية وتأخـذ دوراً بطوليّـاً.

الشـخصية المسـطحة: هـي التـي تخلـو مـن الخـواص السـائدة، وسـواء كانـت لهـذه الشـخصية خاصيـة أو لم تكـن، فهـي عـادة شـخصية ثانويـة في العمـل.

الشـخصية الدائريـة: شـخصية رئيسـية في المسرحيـة، ولهـا عـدة خـواص مميـزة، وتصـوّر بشـكل تفصيـلي بمـا يجعلهـا حيـة وحقيقيـة لـدى الممثـل والمشـاهد.

الشـخصية الخلفيـة: وهـي شـخصية تكـون أهميتهـا ووظيفتهـا في حبكـة المسرحيـة محـدودة، كأن تكـون شـخصاً يسـلم رسـالة ولا يتكلـم ولا يظهـر ثانيـة.

المـسرح الحديـث لا يلتـزم بهـذه التقسـيمات والتوصيفـات، ولكـن مـا زالـت كثـير مـن النصـوص والعـروض المسرحيـة تأخـذ بهـذه التقسـيمات.

الأدوار والتمثيل

التمثيـل ظاهـرة قديمـة عُرفـت منـذ أن عـرف الإنسـان نفسـه، فاللعـب والتقليـد والتظاهـر والادعـاء والخـداع والتشـخيص، كلهـا سـلوكيات يقـوم بهـا الإنسـان ليقنـع الآخريـن ويقنـع نفسـه بأنـه شـخصية أخـرى، وأن مـا يقـوم بـه هـو نيابـة عـن شـخص آخـر يتحـدث باسـمه ويقـوم بأفعـال بـدلاً منـه. «فـن التمثيـل يكمـن في الكشـف والإظهـار أو العـرض لقصـة أو شـخصية أو صـورة انطباعيـة،

إلى جمهور». (صلاح 2005، 33) بقصد إشراك هذا الجمهور والتأثير عليه وإمتاعه وإقناعه بأن ما يجري أمامه الآن حقيقي وكأنه يحدث لأول مرة. والتمثيل يحتاج إلى موضوع أو حكاية أو صراع ومواجهة بين شخصيات المسرحية لتحدث عملية التواصل، ومشاركة الجمهور ليتفاعل مع الأحداث المعروضة أمامه.

وكي ينجح الممثل في أداء دوره ويجذب انتباه الجمهور، ما هي أدواته؟ وعلى ماذا يعتمد؟ هل يعتمد على موهبته، أم على التدريب؟ هل يعتمد على الصنعة والتكنيك، أم يعتمد على الإحساس والإلهام؟ قد تكون هذه الأسئلة وإجاباتها ما يشغل الممثلين والمخرجين في كل العالم. وإجابة عن أخرى، تعني نجاح أو فشل الممثل، وبالتالي نجاح أو فشل العمل الذي يشارك فيه. يقول د. سامي صلاح: «التمثيل العظيم يكون كشفاً لما بداخل الممثل أكثر منه تصويراً متقناً لما بداخل الشخصية التي يؤديها». (صلاح 2005، 33)

ولتحقيق ذلك التمثيل العظيم، هناك عاملان يجب توفرهما في الممثل: الموهبة والاجتهاد. الموهبة تعني توفر مقومات أساسية يحتاجها (قدرات جسدية قوية ومرنة، وقدرات صوتية واسعة بمساحاتها ونقائها، واستجابة حسية وانفعالية كثيفة، وخيال خصب وثقة بالنفس وذكاء متقد). أما الاجتهاد، فيعتمد قدرات الممثل التي يعمل على تطويرها من خلال التدريبات الدائمة والانضباط بالعمل ومشاركة الآخرين وتنمية القدرة على تحليل النص وتفسيره وبناء الدور والحفاظ على مستوى الأداء والتلقائية. وبخلاف ذلك، سيكون الممثل مفتعلاً يعوزه الصدق، ويغلب عليه التكنيك، وحضوره باهت أو متشنج ويعطينا من خلال أدائه فكرة كيف تنفعل وتتصرف الشخصية دون أن يقنعنا بصدق أفعالها وأحاسيسها، مع أنه يمثل بشكل متقن.

الموضوع الخامس: السينوغرافيا

بإيجاز، السينوغرافيا، كما يقول مارسيل فريدفون: «هي فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض». (فريدفون [د.ت]، 8) والمقصود هنا كل ما يدركه البصر وتدركه الأذن من صور وأصوات تعتبر عناصر أساسية وتشكل بمجموعها (السينوغرافيا)، فالديكور والإكسسوار والأثاث والأزياء والمكياج والموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية الأخرى من مواد فيلمية أو سلايدات، التي يستعملها ويتحرك وسطها الممثلون والمؤدون على خشبة المسرح أو فضاء العرض ليتلقاها الجمهور في الصالة أو الفضاء العام هي ما نطلق عليها السينوغرافيا.

اكتشاف الحضارات القديمة للمسرح ارتبط بالدين والشعائر الدينية والطقوس الاحتفالية، وعندما قدم الإغريق ومن بعدهم الرومان مسرحياتهم الأولى، كان فضاء العرض ثابت التكوين، المنصة الواسعة وعليها المنظر الثابت، في الوسط باب القصر وتدور أمامه أحداث المسرحية والباب الذي على اليمين (رمزيّاً) يؤدي إلى المدينة والباب على اليسار (يرمز)

للطريـق المـؤدي لخـارج المدينـة. معـمار المبنـى المسرحـي حـدد سـينوغرافيا العـرض المسرحـي الـذي اسـتمر ثابتـاً عـدة قـرون، فدائمـاً كانـت هنـاك صالـة أو مـكان لجلـوس الجمهـور ومـكان لتحقيـق العـرض المسرحـي، وكانـت العـروض تقـدم نهـاراً إلى مـا قبـل الغـروب، لأن الإضـاءة كانـت إضـاءة الشـمس وفي مراحـل متقدمـة اسـتخدمت المشـاعل وبعدهـا الشـموع، وفي القـرون الوسـطى، اسـتغلت الكنيسـة المـسرح وفتحـت أبوابهـا لتقديـم عـروض دينيـة ووعظيـة، ثـم جـاءت مرحلـة كانـت المسرحيـات تقـدم في الحانـات أو في قصـور الملـوك والأمـراء في العـصر الإليزابيثـي، أو في مسـارح بسـيطة كمـسرح الجلـوب الإنجليـزي، حيـث كان شكسـبير يقـدم مسرحياتـه. وفي نهايـة القـرن السـابع عـشر، تغـيّر شـكل المـسرح وتغيرت السـينوغرافيا عندمـا ابتكـر الإيطاليـون معـماراً جديـداً للمـسرح اعتمـد القاعـة المغلقـة والمعروفـة (بالعلبـة المسرحيـة)، وبـات (المـسرح) كمـكان مقسـم إلى قسـمين: الصالـة والخشـبة، حيـث تفصـل بـين الممثلـين والجمهـور سـتارة سـميت مجـازاً الجـدار الرابـع، أي الحاجـز الـذي يفصـل العـرض المسرحـي مكانيـاً ونفسـياً، عـلى اعتبـار -مـن وجهـة نظـر المدرسـة الواقعيـة- أن الفـن المسرحـي شريحـة مقتطعـة مـن الحيـاة، وأن المتلقـين جـاءوا ليشـاهدوا الحكايـة مجسـدة في فضـاء منفصـل عنهـم، وأن الممثـل يـؤدي دوره باندمـاج كامـل عـبر الجـدار الرابـع الوهمـي. ومنـذ ذلـك الوقـت، انتهـت فكـرة المنظـر الثابـت الـذي تُجسـد أمامـه جميـع أنـواع المسرحيـات، وبـات المـسرح يعـبر عـن مرحلـة شـكلت فيـه السـينوغرافيا عنـصراً جماليـاً هامّـاً يأخـذ مـبرره وحاجتـه لـكل مسرحيـة، مـن أحـداث المسرحيـة وشـخوصها والعـصر الـذي تعـبر عنـه وطبيعـة النـص وزمانـه. باتـت السـينوغرافيا جـزءاً أساسـياً مـن بنيـة العـرض ومشـاركاً فعّـالاً في التعبـير عـن أفـكار النـص وجمالياتـه ومسـاندة الحـالات النفسـية للممثلـين الذيـن يتحركـون وسـط مختلـف العنـاصر. وتدريجيّـاً، تحولـت السـينوغرافيا مـن منظـر ثابـت تقليـدي ولوحـات كبـيرة وسـاكنة يتحـرك الممثـل أمامهـا دون أي رابـط أو فعاليـة إلى وجـود ديناميـكي متحـرك متعـدد الـدلالات يخلـق مناخـات معـبرة عـن الحالـة النفسـية للشـخصية وعـن بيئـة الأحـداث.

تطور دور السينوغرافيا

مـع بدايـة القـرن العشريـن، أصبـح المخـرج مسـكوناً بتقديـم منظـر مسرحـي يحقـق التكامـل والتجانـس بـين عنـاصر العـرض ومكوناتـه، يسـند ويكمـل عمـل الممثـل عـلى خشـبة المـسرح ويحقق رؤيتـه، لذلـك، أملـت الـضرورة أن يأخـذ السـينوغراف دوراً متقدمـاً في العمليـة الإنتاجيـة والفنيـة، بـل أصبـح دوره يتلـو دور المخـرج في الأهميـة، فهـو مـن خـلال تصاميمـه يؤكـد الزمـان والمـكان والبيئـة الاجتماعيـة والتاريخيـة والنفسـية، ووسـائله لتحقيـق كل مـا نـراه ونسـمعه في فضـاء المـسرح كثـيرة، عـلى مسـتوى العنـاصر السـمعية: اللغـة والحـوار والموسـيقى والمؤثـرات ومختلـف الأصـوات تدخـل في نطـاق عملـه، وبصريّـاً: تعتـبر الأشـكال والخطـوط والكتـل والفراغـات والألـوان والظـلال والإضـاءة والأثـاث والإكسسـوارات والأزيـاء والمكيـاج ضمـن مسـؤولياته، كذلـك يعتـبر العنـصر الحـركي الـذي يشـمل مختلـف حـركات الممثـل والمجاميـع المرتبطـة بالتقنيـات المسـتعملة

في العرض، كل هـذه العنـاصر والتفاصيـل التـي تحقـق المظهـر التشـكيلي وتسـهم في صياغـة وجهـة النظـر الخاصـة بالمسرحيـة هـي عمـل السـينوغراف الـذي يسـاعد ويشـارك المخـرج في التفسـير والتحليـل وخلـق التراكيـب الجماليـة والإيقـاع المناسـب للعمـل. والهـدف النهـائي إثـارة التفكـير في المسرحيـة لا إثـارة الدهشـة بالتقنيـات والاسـتمتاع بالتزيينـات.

المسرح يتجدد ولا يموت

السـينوغرافيا تتجـدد وتتنـوع في أشـكالها ووظائفهـا وفي معمارهـا مـع تطـور الحيـاة والعلـوم والتكنولوجيـا، فبعـد أن سـاد المعـمار الكلاسـيكي والشـكل الإغريقـي للمـسرح عـدة قـرون، أخـذ مـسرح العلبـة الإيطـالي بشـكله المعـروف زمنـاً طويـلاً قبـل أن يتمـرد عـلى هـذا الشـكل ويطالـب بتغيـيره أدولـف ابيـا وستانسلافسـكي ومايرهولـد وانطونـان آرتـو وبروتلـد برخـت ومـن تبعهـم مـن المسرحيـين المعاصريـن، أمثـال بيـتر بـروك وباربـا وأوغسـتو بـوال الذيـن وجـدوا في العلبـة الإيطاليـة قيـداً وحاجـزاً وجـداراً سـميكاً يعرقـل عمليـة التلقـي مـن قِبَـل الجمهـور، ويقيـد حركـة الممثلـين بـين الجـدران الأربعـة. رواد المـسرح المعـاصر اعتـبروا أن سـينوغرافيا القـرن التاسـع عـشر كانـت تسـعى لتحقيـق وهـم الحيـاة والطبيعـة، وكانـت تسـعى لتحقيـق الاندمـاج والتماهـي مـع الحـدث، وتقديـم صـور مكـررة وتقليديـة، وتمـردوا وطالبـوا بمعـمار جديـد للمـسرح وسـينوغرافيا تنتمـي للحيـاة بصورتهـا المتحركـة المتطـورة، فقدمـوا عروضهـم خـارج العلبـة، قدموهـا في المـسرح الدائـري، في الهـواء الطلـق، أمـام المبـاني التاريخيـة والدينيـة، في الشـوارع، وفي الكراجـات.

الموضوع السادس: الموسيقى

ترتبـط الموسـيقى في العمـل المسرحـي ارتباطـاً وثيقـاً بالـصراع الدرامـي وبفكـرة المسرحيـة وبنـاء الشـخصيات وبـروح العـرض وتاريخـه، والموسـيقى المؤلفـة للعـرض، كي تأخـذ دورهـا وتحقـق فاعليتهـا الدراميـة والفنيـة، تقتضي وجـود المؤلـف الموسـيقي مـن بدايـة العمـل، يحـضر القـراءات والنقاشـات والتحليـل، ويطّلـع عـلى رؤيـة المخـرج وتفسـيره للصراعـات وكيفيـة بنـاء العـرض، ويناقـش المخـرج برؤيتـه لـدور الموسـيقى وطبيعـة الإيقاعـات والألحـان والشـكل الموسـيقي، وتسـتمر عمليـة تطويـر هـذا التصـور مـع تقـدم عمـل الممثلـين عـلى أدوارهـم وتشـكيل المشـاهد والمكونـات الأخـرى، فالتعـرف عـلى اللحظـات الدراميـة الهامـة، والصراعـات والحـوارات المؤثـرة ولحظـات الصمـت، تسـاعده عـلى اختيـار أو تعديـل الألحـان والإيقاعـات وتصميـم الشـكل الموسـيقي، بمـا يضمـن تحقيـق رؤيـة موحـدة لعنـاصر العـرض وشـكل العـرض المسرحـي، بمعنـى أن شـكل الموسـيقى يتبـع للشـكل المسرحـي الـذي يخـدم الأفـكار التـي يحملهـا العـرض المسرحـي بالربـط بـين عنـاصر وأدوات العـرض المسرحـي، وتحقيـق التماسـك والانسـجام بـين عنـاصر الموسـيقى وعنـاصر العـرض. «الموسـيقى تشـكل جـزءاً هامّـاً وأكيـداً وفاعـلاً تمامـاً في أهميتهـا، كالممثـل والإضاءة والديكـور وغيرهـا مـن المسـتلزمات الهامـة في تكويـن العـرض المسرحـي». (خليـل 1989، 35)

العلاقة بين المسرح والموسيقى

لم تنفصل علاقة المسرح بالموسيقى منذ أن عُرف المسرح بصورته الأنضج في الحضارة الإغريقية، فقد ضمّن كتّاب المسرح الأوائل أمثال (إسخيليوس، وسوفوكليس، وقبلهما ثيسبس) مسرحياتهم، الغناء والرقص والموسيقى، وأفردوا مساحة من النص للموسيقى وللجوقة التي كانت تقدم الأناشيد أو تروي جزءاً من أحداث المسرحية أو تعلق عليها، واستخدموا في ذلك الوقت الآلات الوترية والطبول والمصفقات، كما أنهم استخدموا المؤثرات الصوتية للتعبير عن غضب الآلهة وغضب الطبيعة بتشكيل أصوات الرعد بملء قدور نحاسية كبيرة بالحجارة يتم تحريكها في غرفٍ أسفل منصة المسرح.

وكان الغناء الذي يؤديه الكورس جزءاً أساسيّاً في العرض المسرحي وفي بيئة النص المسرحي، فالجوقة تمهد للأحداث وتعقّب عليها وتقدم الغناء بأصوات فردية أو ثنائية للتعبير عن مشاعر البطل والمآسي التي حلت به.

وفي زمن الحضارة الرومانية، استمر استخدام الموسيقى واستخدام الرقص والغناء، إلّا أن الطبيعة العسكرية للحكم الإمبراطوري والروح الحربية أخذت العروض المسرحية والموسيقى باتجاه آخر، باتجاه يمجد القوة، وعظمة روما، بالتالي جاءت عملية بناء المدرجات الضخمة التي تتسع لآلاف المتفرجين ومالت الموسيقى تجاه التعبير الحماسي، فاستخدمت الأبواق والصنجات والطبول والأجراس الكبيرة لتعزيز روح البطولة والافتخار.

وهذا يعني تراجع دور الموسيقى من عنصر رئيسي في نسيج العمل المسرحي إلى عنصر تكميلي وتزييني، وباتت الموسيقى تجد مكانها وحضورها الأفضل في العروض الراقصة الصامتة والعروض الهزلية.

في حقبة القرون الوسطى حين سيطرت الكنيسة على دين ودنيا الناس في أوروبا، مُنح القساوسة والكهنة الحق في الحكم على فن المسرح، فصادروا هوياته السابقة (اليونانية والرومانية) وأعطوه شكلاً جديداً يتوافق مع القيم الدينية المسيحية، فانتشر نوع جديد من المسرحيات ذات المواضيع الأخلاقية والدينية. «المنشدون الدينيون الذين كانوا يرتلون بعض آيات الكتاب المقدس في العروض التي عرفت باسم مسرحيات الخوارق والأسرار والتي كانت تتعلق بحياة القديسيين... وأيضاً كان الأطفال يشتركون في الاحتفال الدرامي، (يمثل ذبح الأبرياء في بيت لحم) فكانوا ينشدون الأناشيد وهم يطوفون بالكنيسة في ملابسهم البيضاء». (محسن 1988، 772) هذا الشكل المسرحي الذي عرف باسم الدراما الشعائرية في بادئ الأمر تحول مع الزمن إلى مسرحيات دينية تقوم فيها الموسيقى بدور كبير أثناء العروض، وتسهم في تحديد الجو العام ودعم الصراع من خلال الأداء الجماعي للجوقة والآلات الموسيقية كـ(الأورغن). التأليف الموسيقي الذي رافق المسرح في العصور الوسطى أخذ أشكالاً دينية بحتة، وبات معززاً لتلك الصراعات التي أخذت أشكالاً دينية من خلال مواضيعها وأفكارها وصراعاتها. (الكناني 2018، 20)

ومـع انتهـاء حقبـة القـرون الوسـطى ومجـيء عـصر النهضـة، تحـرر المـسرح مـن سـلطة الكنيسـة والنظـام اللاهـوتي، وتوفـر المنـاخ الـذي أعطـى المـسرح والموسـيقى نقلـة نوعيـة في الإبـداع بسـبب الإنجـازات والاختراعـات، فظهـرت أعـمال شكسـبير العظيمـة والأعـمال الموسـيقية لفـيردي وهانـدل ومـوزارت وتشايكوفسـكي وغيرهـم.

بقيـت العلاقـة بـين المـسرح والموسـيقى راكـدة لفـترة مـن الزمـن إلى أن جـاء ريتشـارد فاغـنر ومجموعـة مـن الفنانـين واسـتحضروا طريقـة أداء الدرامـا اليونانيـة المصحوبـة بالموسـيقى في عـصر النهضـة والمتمثـل في فـن الأوبـرا الـذي طـوره فاغـنر في العـصر الرومانتيـكي مـن خـلال نظريتـه (الفـن الشـامل) الـذي يجمـع الفنـون التشـكيلية والأدبيـة والموسـيقى والغنـاء والرقـص، فأعطـى اهتمامـه للأوركسـترا، وتعامـل مـع الموسـيقى عـلى اعتبـار أنهـا تسـتطيع تصويـر الأحـداث والتعليـق المسـتمر عليهـا، وتترجـم مـا يعجـز عنـه النـص والممثـل بحركاتـه وإشـاراته في توصيـل هـدف وفكـرة العـرض. «ويـرى فاغـنر أن الموسـيقى جـزء لا يتجـزأ مـن العـرض المسرحـي، إلّا أنهـا لا بـد أن تكـون تابعـة لـه، لا أن يكـون العـرض تابعـاً للموسـيقى، بمعنـى أن تكـون الموسـيقى حاملـة الأفـكار ورؤى الإخـراج المسرحـي العـام ولا تعمـل بمعـزل عنهـا، وبالتـالي، أن يكـون تصويـر الموسـيقى نابعـاً مـن صـورة وموضـوع وفكـرة العـرض المسرحـي». (الكنـاني 2018، 59) وبذلـك، كان فاغـنر يسـعى لتحقيـق الانسـجام التـام في الدرامـا الموسـيقية مـن خـلال نظريتـه عـن الفـن الشـامل التـي تأثـر بهـا الكثـير مـن رواد المـسرح المجدديـن أمثـال أدولـف آبيـا وجـوردن جريـك.

في المـسرح المعـاصر، قـدم الألمـاني بروتلـد برخـت نظـرة مغايـرة في تحديـد علاقـة الموسـيقى بالدرامـا عمـن سـبقوه، فانطلاقـاً مـن نظريتـه (المـسرح الملحمـي) التـي تنـادي بـأن وظيفـة المـسرح تحريـك الذهـن وتحريـض المتلقـي لاتخـاذ موقـف تمهيـداً لإحـداث انقـلاب يغـير الأوضـاع البائسـة لـدى النـاس، وكـون برخـت كاتبـاً وشـاعراً وملحنـاً ومخرجـاً، فقـد اسـتطاع تكثيـف جهـوده لتحقيـق نظريتـه الدراميـة. مـن وجهـة نظره «المـسرح الـذي يدعـو للمعايشـة والاندمـاج وظيفتـه تخديرية، كذلـك الموسـيقى التصويريـة للأعـمال الدراميـة في المـسرح التقليـدي وظيفتهـا تقليديـة، تعمـق الحالـة الشـعورية واندمـاج المتفـرج بالأحـداث التـي تعـرض أمامـه، في حـين أن مهمـة المـسرح عكـس ذلـك، عكـس الاندمـاج، المـسرح أداة تنبيـه ووسـيلة لطـرح الأسـئلة وتحريـك ذهـن الممثـل أولاً والمتلقـي ثانيـاً، وذات الـشيء ينطبـق عـلى الموسـيقى التـي وظيفتهـا وقـف اندمـاج الممثـل بالـدور الـذي يؤديـه، ووقـف تسلسـل وتصاعـد الأحـداث لاسـتثارة العقـل وكشـف التناقضـات المعروضـة في الحيـاة»، (الكنـاني 2018، 63) مـن هنـا، وظـف برخـت الموسـيقى لتكـون بالتعـارض مـع الاندمـاج، فعـدم انسـجام الموسـيقى مـع الحـدث وتضادهـا مـع الموقـف تحـدث صدمـة توقـف الانجـراف العاطفـي وتتجنـب التأثـير التخديـري، مـن وجهـة نظـر برخـت، فـإن دور الموسـيقى هـو دعـم الأفـكار التعليميـة المطروحـة في العـرض، وفي نفـس السـياق، كان برخـت يقطـع خـط الفعـل وتسلسـل الأحـداث بأغنيـة تلخـص الحـدث أو تعلـق عليـه أو تتنبـأ بـه، وكان يضـع البيانـو في ركـن مـن المـسرح ولا يخفيـه، وكذلـك كشـافات الإضـاءة، كان يوظـف جميـع عنـاصر العـرض

لإبـراز وتعزيـز الموقـف الفكـري مـن خـلال تكنيـك فنـي مقصـود، ومـن خـلال الربـط بـين المسـتوى الفلسـفي والمسـتوى الدرامـي لخدمـة أفـكاره وأهدافـه المسرحيـة.

ومـن المفيـد النظـر إلى مصطلـح الموسـيقى التصويريـة الـذي يـتردد في معظـم العـروض المسرحيـة وأيضـاً في الأفـلام. المسرحيـات التـي تسـتخدم الطبـول والأبـواق وآلات النفـخ الأخـرى تسـتخدم كإشـارات للحـرب، وقـد اسـتخدم شكسـبير هـذه الآلات في مسرحياتـه وأشـار إليهـا في ثنايـا مسرحيـة مكبـث وغيرهـا. والموسـيقى التـي تصاحـب أغنيـة أو رقصـة في بعـض المسرحيـات هـي موسـيقى تصويريـة، وقـد اسـتخدمت عـلى أيـدي مخرجـين وموسـيقيين وتطـورت حتـى باتـت عنـصراً رئيسـيّاً تـبرز الحـدث وتحـدده وتـترك تأثـيراً أو حالـة مزاجيـة تخـدم العمـل المسرحـي، وتعتـبر الأوبـرا شـكلاً متطـوراً للموسـيقى التصويريـة وخامـة النسـيج الأسـاسي للعـرض.

في القـرن التاسـع عـشر، كانـت المسـارح في ألمانيـا وفرنسـا وروسـيا وإيطاليـا تحتفـظ بفرق موسـيقية كبـيرة، وقـد أسـهم هـذا في تطـور الموسـيقى التصويريـة. وبالنظـر إلى مسرحيـات الميلودرامـا، نتحقـق مـن دور الموسـيقى وتأثيرهـا ووظيفتهـا القويـة بإثـارة العواطـف والانفعـالات والتوتـرات التـي تحتاجهـا نصـوص الميلودرامـا المليئـة بالأحـداث العنيفـة والصراعـات القويـة والمبالغـات. إنـه مـسرح الـدم والدمـوع، ولـو غابـت الموسـيقى عـن هـذه المسرحيـات والأفـلام، فسيفشـل العـرض وتتغـير المعـاني التـي يحملهـا.

الموضوع السابع: الإخراج المسرحي

لم تظهـر حرفـة الإخـراج المسرحـي كظاهـرة فنيـة وعنـصر أسـاسي في العمليـة المسرحيـة إلّا في وقـتٍ متأخـر مـن القـرن التاسـع عـشر، مـع أن عمليـة الإشراف عـلى قيـادة وتوجيـه المسرحيـة كانـت قائمـة منـذ عَـرف الإغريـق المـسرح. فدائمـاً كان هنـاك مـن يتـولى إدارة العمـل والتنسـيق بـين عنـاصره المختلفـة، سـواء كان ذلـك الشـخص هـو الشـاعر الـذي يؤلـف النـص أو رئيـس الجوقـة الغنائيـة أو الممثـل الرئيـسي في العـرض المسرحـي.

تطلـب تصنيـع العـرض المسرحـي زمـن الإغريـق وجـود مـن يقـوم بتفسـير النـص الشـعري وتدريـب المنشـدين عـلى طريقـة الإلقـاء وتصميـم الحركـة عـلى خشـبة المـسرح، والتعبـير عـن المشـاعر وتصويـر أجـواء المعـارك واختيـار الأقنعـة والملابـس الملائمـة، هـذا مـا كان يفعلـه (اسـخيليوس) و(سـوفوكليس) و(ارسـتوفانيس). ولم تختلـف هـذه المهـمات كثـيراً عندمـا تـولى الكهنـة ورجـال الديـن المسـيحي تقديـم المسرحيـات التـي تـروي حكايـات الكتـاب المقـدس وعذابـات المسـيح في القـرون الوسـطى، ودائمـاً كان هنـاك شـخص يتحمـل المسـؤوليات، يُنظـم ويوجـه ويقـود الممثلـين ولعـدة قـرون، لكـن دون المسـمى المعـروف بـه اليـوم (المخـرج) بمهماتـه المحـددة والمبتكـرة والمعقـدة. ونذكّـر هنـا بـدور شكسـبير وموليـير وجوتـه، مـن عظـماء التأليـف المسرحـي، الذيـن اضطلعـوا بإخـراج معظـم مسرحياتهـم، التـي ضمنوهـا رؤيتهـم لفـن التمثيـل، إلى جانـب فلسـفتهم تجـاه الحيـاة والإنسـان.

الاعتراف بدور ومهمة المخرج

تشير المراجع المسرحية إلى أن (دوق ساكس مينجن) قدم عرض فرقة (برلين) عام 1874، ومن خلالها وضع مهمات ومسؤوليات محددة يتولاها شخص يقوم بإدماج الممثلين مع المناظر والملابس والإضاءة في وحدة فنية واحدة، تقوم على تحديد عناصر العرض وعلاقتها ببعضها. وتبع (مينجن) الألماني (أندريه أنطوان) الفرنسي الذي رسخ مركزية دور المخرج وساهم في تشجيع واكتشاف كتّاب مسرحيين جدد، واهتم بالواقعية الفوتوغرافية ونقل الصورة المطابقة للحياة اليومية على خشبة المسرح، وقام بتأسيس فرقة المسرح الحر ونادى «بضرورة التزام المخرج بالمحافظة على أفكار المؤلف والاكتفاء بمهمة تفسير النص واتباع الأسلوب الطبيعي في التمثيل وفي تصميم المناظر». (دوارة 2006، 41)

وإذا كانت تجارب (مينجن وأنطوان) أسست للاعتراف بدور ومهمة المخرج، فإن المخرج الروسي (ستانسلافسكي) كان أول من وضع منهاجاً متكاملاً لفن التمثيل وإعداد الممثل، وهو المنهاج الذي نقل فن التمثيل نقلة نوعية أثرت على المسرح والإخراج في معظم دول العالم، فبعد أن كان الأسلوب الكلاسيكي والتمثيل النمطي سائداً ومتبعاً في مسارح أوروبا وروسيا، بات الممثلون يؤدون أدوارهم بطبيعية ودون تكلّف وخطابية. وأصبح الإخراج والتصميم في خدمة الممثل باعتباره العنصر الأهم في العرض المسرحي، وبشكل متسارع، ظهرت مدارس وأساليب فنية في الإخراج قدمها مخرجون بارعون طوروا المسرح في بلدانهم وفي العالم، منهم: فزيفولد ماير هولد، وأدولف أبيا، وجوردن كريج، وجرانفيل باركر، وإيروين بيسكاتور، وبروتلد برخت.

ويعتبر منهج برخت وفلسفته في المسرح إضافة نوعية، حيث كانت لمدرسته (المسرح الملحمي) وجهة نظر جديدة تركزت على طبيعة العلاقة بين العرض المسرحي والجمهور، فهو يرفض المسرح التقليدي الذي يخاطب عواطف الجماهير ويدفعهم للاندماج، وينادي بوجوب أن يستفز المسرح الجمهور ويدفعهم للمشاركة الفعّالة والإيجابية، معتمداً كسر الحاجز الرابع واستخدام تقنية التغريب والتعليمية. ولا نغفل في المسرح الحديث عمّن جاءوا بعد بروتلد برخت من مخرجين مجددين أمثال: أنطونين آرتو، وجيرزي جروتوفسكي، وجوزيف شانيا، وأوغستو بوال، وبيتر بروك، وغيرهم.

مفهوم الإخراج

لا يوجد تعريف جامع مانع لمفهوم الإخراج، لأنه مفهوم متجدد تضاف إليه في كل حقبة زمنية وفي كل لغة تفاصيل مختلفة، فالمفهوم نسبي، الأساس أن فعل المسرح في مختلف الأزمان كان يحتاج إلى تنظيم، والقائم على التنظيم كان مرةً شاعراً، ومرةً ممثلاً، أو قائد

جوقة، أو مديراً فنيّاً. ظلّ مفهوم المخرج مرتبطاً لفترة طويلة بفكرة ترجمة أو تفسير نص الكاتب المكتوب على الورق من خلال تحريك الممثلين على خشبة لتجسيد الأحداث. والتعريف الأقرب للتوافق بين المسرحيين يقول: «الإخراج هو عملية لتحقيق التصور الكامل لنص ما على خشبة المسرح تبعاً لرؤية تستوجب اتباع خطة واضحة لإبراز فكرة وبلوغ قصد». (أمل 2011، 11)

وهذا قريب مما يقوله المخرج الروسي (بوريس زخافا): «لا ينحصر فن الإخراج في التنظيم المبدع لجميع عناصر العرض من أجل خلق عمل فني موحد متماسك ومنسجم، والمخرج يصل إلى هذا الهدف اعتماداً على فكرته الإبداعية وقيادته النشاط الإبداعي لجميع المشاركين في العمل، لتحويل النص المسرحي إلى عرض مسرحي». (زخافا 2017، 12)

وإذا كان دور المخرج في المئة عام الأخيرة اتسع وتعاظم وباتت سلطاته ومسؤولياته أوسع من ذي قبل، فإنه كقائد للعمل الفني مطالب بالتعامل مع المسرحية التي سيخرجها بعيداً عن الشكلانية والميكانيكية، فمهمته أن يصنع حياة، حياة متخيلة نابعة من فهمه للحياة، يكتشف تعقيدات الحياة وصراعاتها والظواهر الاجتماعية بأسلوب فني نقدي، ليغني تجربة المشاهدين ويمتعهم ويمنحهم حب الحياة والأمل ويحرضهم على تغيير حياتهم للأفضل.

عمل المخرج ومهماته

عمل المخرج في المسرح معقد ومتشعب، مطلوب منه باستمرار أن يبقى يقظاً وأن يحافظ على حساسيته الفنية ويُغني معرفته بالقراءة والمشاهدة، يقرأ حركة التاريخ بعمق ويستشرف المستقبل، يُحلل الظواهر الاجتماعية وسلوك الأشخاص، يُغذي خياله ويحفزه باستمرار، يمتلك القدرة على القيادة والإقناع وحل المشكلات بهدوء ومواكبة الاكتشافات والعلوم الحديثة، واتخاذ القرارات الصعبة والدفاع عنها. وأول هذه القرارات اختيار النص المسرحي.

اختيار النص المسرحي

إذا كان النص المسرحي هو الركيزة الأساسية التي ينطلق منها مشروع إنتاج مسرحية، بغض النظر عن نوع المسرحية، فالمخرج مطالب بتبرير، لماذا هذا النص بالتحديد؟ «لا يكفي أن يكون المبرر أنه أحب النص وفقط لكي يحقق تجربة ناجحة غنية بأفكارها وشكلها، عليه أن يتغلغل في تفاصيلها ويجعلها تتغلغل في وعيه، أن يقترب من جوهرها حتى تصبح رغبته جامحة بالتعبير عنها». (دوارة 2006، 63) ولكي يقنع فريق الممثلين والفنانين المشاركين ويجذبهم بقوة للعمل، عليه أن يسبقهم ويقنعهم بأنه يعشق العمل ويراهن على نتائجه، إن لم يكن الأمر كذلك، فكيف سيؤدي الممثلون والممثلات أدوارهم، كيف سيجعلهم منجذبين للمسرحية، وبالتالي كيف سيجذبون جمهور المسرح ويحققون له المتعة الفكرية والبصرية؟

الرؤية الإخراجية

التفسير الإبداعي للنص هو الذي يميز مخرجاً عن آخر، يميز موهبته، وتخيله للشكل النهائي الذي سيقدم فيه العرض، فبعد القراءة المعمقة للنص وتحليل عناصره وشخوصه، تتزاحم الصور وتنمو بأشكالها وألوانها وإيقاعاتها، وتبدأ طريقة أداء كل ممثل لدوره تتبلور تدريجيّاً. باختصار، يتخيل المخرج المسرحية تُحيا فوق خشبة المسرح، ويتخيل ردود فعل الجمهور وتفاعله مع الأحداث والمواقف واللحظات الدرامية الهامة، ولا تستطيع هذه الرؤية التقدم للأمام دون التفكير بفريق العمل الذي سيحقق معه هذه الرؤية من ممثلين ومصممين وموسيقيين وتقنيين، ودون التفكير في المدة الزمنية المتاحة لإنجاز العمل، والسؤال الدائم الحاضر يبقى في ذهن المخرج: ما هي الفكرة الرئيسية أو الأفكار التي سيطرحها في المسرحية؟ وما أهميتها وكيف سيمررها المخرج وكيف سيتلقاها المتفرج؟

لذلك في المرحلة الأولى يقرأ النص ويحلله ويجتهد في الكشف عن خباياه وعناصر القوة والضعف فيه، والمرحلة الثانية ما هو الأسلوب والشكل الملائم والأفضل لتوصيل أفكار المسرحية ومحتواها للجمهور؟ وكيف يمكن تطويع النص المسرحي -خاصة إذا كان ينتمي لزمن قديم وحضارة مختلفة- لعصرنا وزماننا؟ وبعدها، كيف سينقل هذه الرؤية لفريق العمل ويحدد أسلوب أداء الممثلين وإيقاعاتهم؟

مهمات في الإخراج المسرحي

يقال إن التوزيع الصحيح للأدوار على الممثلين يكفل 50% من نجاح العرض المسرحي ولا يمكن تحقيق هذا التوزيع دون دراية ومعرفة جيدة بقدرات ومميزات الممثلين المرشحين للعمل، والمخرج إما أنه يعمل في فرقة يعرف جميع ممثليها ويعرف قدراتهم ومميزاتهم، وهذا يسهل عليه الأمر، أو أنه يجري اختباراً للممثلين ليعرف قدراتهم ليختار منهم الممثل المناسب للدور المناسب.

المخرج الذي يقرأ خارطة الممثلين ويعرف أساليبهم في التمثيل ونقاط القوة والضعف لدى كل واحد منهم، ويعرف عناصر الاختلاف والاتفاق بين كل ممثل والمجموعة، يحتاج عند توزيع الأدوار إلى إيجاد توازن حساس بين قدرات الممثل وطبيعة الدور الذي سيوكل إليه، ومعرفة تقبل الممثلين الآخرين له في الدور.

يواجه المخرج خلال عمله نماذج من الممثلين الموهوبين، لكن بسبب عيب في شخصياتهم يشكل وجودهم متاعب للجميع ويهدد بفشل العمل، كأن تكون ممثلة أو ممثلاً مزاجه حاد ومتقلب، أو ممثلاً مشاكساً ومعتدّاً بنفسه يرفض التعامل مع ملاحظات وتوجيهات المخرج، ويماطل في بناء الشخصية مع زملائه خلال التدريبات ويرجئ تقديم إبداعه للأسبوع الأخير، في هذه الحالة، الأفضل عدم التعامل مع هذه النماذج من الممثلين كونها تبث روحاً سلبية داخل الفريق وتخل بإيقاع العمل.

قيادة فريق العمل والبروفات

ككل فـن مـن فنـون الأداء، يحتـاج الممثلـون والممثـلات إلى تمارين وتدريبـات جسـدية وصوتيـة لتنشـيط أجهزتهـم الحيويـة وأدوات عملهـم كـما يفعـل الموسـيقي مـع الآلـة التـي يعـزف عليهـا، فمـع كل تجربـة جديـدة يخوضهـا الممثـل، هنـاك تحديـات جديـدة تقتـضي أن يكـون في أعـلى طاقتـه، لذلـك يلجـأ المخـرج خـلال البروفـات المسرحيـة لتنظيـم برنامـج تدريبـي للصـوت وليونـة الجسـد، عـلى الأقـل في الفـترة الأولى مـن العمـل، فبعـض المسرحيـات تحتـاج إلى حركـة جسـدية قويـة رشـيقة غـير مألوفـة أو إلى الغنـاء واسـتخدام طبقـات الصـوت بفاعليـة لا يسـتخدمها الممثـل في الحيـاة اليوميـة. ويعتـبر اسـتخدام الجسـد والصـوت إمكانـات تتجـاوز المألـوف في الحيـاة اليوميـة، وتحديـاً كبـيراً للممثـل والممثلـة، خاصـة إذا أراد الحفـاظ عـلى صـدق الأداء وإيصـال صوتـه لآخـر مقعـد في الصالـة.

يحتـاج المخـرج مـع بـدء التدريبـات وقـراءة النـص أن يـشرح رؤيتـه بالتفصيـل لجميع المشـاركين في العمـل، ثـم شرح رؤيتـه وفهمـه للشـخصيات وكيـف يجـب أن تـؤدى، منطلقـاً مـن تحديـد الأدوات الأساسـية للممثـل لتحقيـق الصـدق الفنـي، ومعرفـة الهـدف، وإدراك الظـروف المحيطة، وتوظيـف الذاكـرة العاطفيـة لـدى الممثـل. «القـراءات المتتاليـة للنـص تكشـف تدريجيّاً الغـرض مـن التدريبـات وتوجيهـات المخـرج، ففـي البدايـة، تكـون القـراءة اسـتطلاعية لفهـم القصـة ونـوع المسرحيـة، ثـم تـأتي القـراءات التاليـة لتفكيـك القصـة إلى أجـزاء وتحديـد مناطـق الغموض والجمـل غـير المألوفـة، وخلفيـة الأحـداث والإجابـة عـن الأسـئلة، وأخـيراً يتوصـل الجميـع إلى تحديـد الأهـداف والأفـكار الرئيسـية، ويقسـم العمـل إلى وحـدات ويبـدأ الممثلـون بالعمـل عـلى أدوارهـم». (دوارة 2006، 89)

في المرحلـة المتقدمـة مـن البروفـات، يبـدأ المخـرج في وضـع مخطـط حـركي لـكل مشـهد، ويراعـي في هـذا المخطـط خلـق تـوازن في اسـتخدام المسـاحات عـلى خشـبة المـسرح، وتأكيـد بعـض الشـخصيات أو الأحـداث لإعطـاء الصراعـات والعلاقـات بـين الشـخصيات قيمـة تعبيريـة وتشـكيلية أعمـق والكشـف عـن الصراعـات العميقـة، فالحركـة مـن أهـم عنـاصر المخـرج الفنيـة للتحكـم في الإيقـاع العـام للعـرض، ومـن أهـم وسـائل الممثـل للتعبـير عـن مشـاعره وصـدق أدائـه، فالسرعـة والبطـء والرقـص والحركـة المتهالكـة وكل الأشـكال التـي نراهـا عـلى خشـبة المـسرح هـي أبـرز الأوجـه للتعبـير عـن هويـة وكينونـة الشـخصية الدراميـة، ونوعيـة الحركـة تحـدد إيقـاع المشـهد وإيقـاع العـرض، لذلـك، يراعـي المخـرج تحديـد الوسـط الـذي سـيتحرك فيـه الممثـل، وقطـع الديكـور والأثـاث ومناطـق الضـوء والظـل والمسـتويات المرتفعـة أو المنخفضـة.

إلى جانـب هـذه الطريقـة في إدارة البروفـات، هنـاك طـرق أخـرى يفضلهـا مخرجـون تعتمـد المبـاشرة في تخطيطـات الحركـة، أو ارتجـال الحركـة والتقـدم في العمـل مـن الخـارج إلى الداخـل وإعطـاء الممثلـين مسـاحة في الاكتشـاف والتعبـير والتقليـل مـن التوجيهـات والخطـط المسـتقبلية.

مثال على تغطية للمسرح

مسرحية الواد سيد الشغال

كتب الناقد المصري جلال العشري:

«الكوميديا تقوم على العقل، بجناحيه (الذكاء والحكمة) دون أن تلقى العاطفة وما إليها من وجدان وشعور، وهذا هو ما يجعلها قادرة على أن تصل بالإنسان إلى أعماق الطبيعة البشرية، وعلى توعية الجمهور بأوجه القصور والتقصير في سلوك الإنسان وطبيعته.

وهذا كله كلام أبعد ما يكون عن فهم الشخصيات الكاريكاتيرية التي لعبها عادل إمام باسم الكوميديا، وهي ليست من الكوميديا في شيء!

وأقول عادل إمام بالذات ولا أقولها على سبيل المثال، لأنه هو المسؤول الأول في الأعوام الأخيرة، أعوام النكسة المسرحية، عن شيوع ظاهرة النجم الأوحد، وتفشي هذه الظاهرة بشكل سرطاني بين كثير من نجوم الكوميديا، الذين مضوا من ورائه في هذا الاتجاه، وهو الاتجاه الذي يسيء إلى الكوميديا فضلاً عن المسرح، ويؤكد الإحساس بالنكسة المسرحية التي نعيشها الآن.

ذلك لأن الكوميديا.. فن، وما يقدمه عادل إمام ليس كوميديا، وبالتالي فهو ليس فنّاً على الإطلاق، إنه نوع من التشخيص المسرحي، أو الهزل التمثيلي، الذي يدغدغ الحواس، ويثير البطون، دون أن يرتفع إلى الوظائف العليا من الدماغ.

ولو أننا حاولنا أن نصنف مسرحياته هذه التي تتزيا بزي الكوميديا، لما وجدناها خاضعة لأي نوع من أنواع الفن الكوميدي، فهي لا تنتمي إلى كوميديا الأخطاء، التي تتكون من سلسلة من الأخطاء بالنسبة إلى الواقع، أو سوء فهم لحادث بعينه أو شخصية بالذات، وهي الأخطاء التي يتحملها المسرح أكثر مما تتحملها الحياة، فنتقبلها بنوع من الإيهام الفني الذي يثير فينا انفعال السرور والفرح، كما في «الليلة الثانية عشرة» لشكسبير أو «تمسكنت حتى تمكنت» لجولد سميث.

وهي لا تنتمي إلى كوميديا المزاج، التي تعتمد على تبسيط الشخصية، بحيث تدور المسرحية حول نقطة واحدة مميزة لهذه الشخصية، كالبخل، أو الغيرة، أو الشك، أو فقدان الثقة بالذات، ومن خلال سلوكيات هذه الشخصية واحتكاكها بشخصيات أخرى، تولد السخرية، وتتفجر الكوميديا، كما نجد في مسرحية «البخيل» لموليير.

وهي لا تنتمي إلى الكوميديا الاجتماعية، التي تقوم على تصوير أنماط اجتماعية لها نقائصها، ولها نقاط ضعفها، ولها سلبياتها بوجه عام، كالوصولي والانتهازي، أو المغرور والمتعالي، أو غاوي المظاهر وكذاب الزفة وغيرها من الأنماط التي تثير بلغتها وعاداتها وسلوكياتها الضحك والسخرية مما تصوره المسرحية، كما في مسرحيات «مدرسة الفضائح» لشريدان و«المتحذلقات» لموليير و«خاب ساعي العشاق» لشكسبير.

وهي لا تنتمي إلى الكوميديا العاطفية، التي تخاطب فينا العواطف وتهز منا المشاعر، وتثير طيات الوجدان، كل هذا في قالب يجمع بين الترفيه والتسلية، وينتزع منا دواعي الإضحاك، كما نجد في مسرحية «أهمية أن تكون جادّاً» لأوسكار وايلد، و«زواج فيجارو» لبورماشيه و«بنيلوني» لسومرست موم.

أقول إن كوميديا عادل إمام لا تنتمي لأي نوع من أنواع الكوميديا الراقية، وقد تنتمي إلى أدنى أنواعها، وهو ما يعرف بالفارص، أو المسرحية الهزلية، على اعتبار أن الفارص بالنسبة إلى الكوميديا، كالميلودراما بالنسبة إلى التراجيديا. فالفارص يهدف إلى الإضحاك من أجل الإضحاك، دون أن يستهدف معنى أبعد أو مغزى أعمق، وفي سبيل هذا الإضحاك، نراه يلجأ إلى مؤثرات مبالغ فيها، سواء في رسم الشخصية، أو في خلق الموقف، أو في لغة الحوار، دون أي تعمق نفسي، أو تذوق فني، وبذلك، تجيء المسرحية فجة في مضمونها، فظة في حوارها، غليظة فيما تحتويه من مشاهد أو مواقف، هذا فضلاً عن كثرة المفاجآت والمصادفات والمبالغات التي لا تستهدف سوى الضحك، والضحك السطحي والرخيص.

رابعاً: الشق العملي

حتى لا يظل الطلاب في هذا الأسبوع حبيسي التدريس النظري، فإننا نقترح على المحاضرين والطلاب، اعتماد واحد أو أكثر من الأعمال التدريبية التالية، لغرض الإنتاج الصحافي، ولغرض التقييم الأكاديمي:

حضور مسرحية في المدينة التي يعيشون فيها أو خارجها وكتابة تغطية صحافية لها تحمل في طياتها تحليلاً ثقافيّاً للفكرة والأدوار والموسيقى والسينوغرافيا والإخراج. ويشترط في هذه التغطية إحضار صورة عن العرض وتجهيز المادة للنشر. وإذا قام الطلاب بنشر موادهم، يُعطيهم المحاضر علامة إضافية.

وإذا لم تتوفر المسرحيات، فبالإمكان الاتفاق على مسرحيات منشورة على يوتيوب.

تقسيم الطلاب إلى مجموعات، تقوم كل مجموعة بعمل مقابلة مع فنان أو مخرج مسرحي، تتشارك المجموعة في توزيع الأسئلة على أفرادها، وبعد المقابلة، يفرغ كل طالب الحديث ويصيغ مقابلة (س، ج) ويرفق بها صورة للمقابلة ويقدمها للمحاضر للتقييم.

بإمكان المحاضر أن يحدد أربع إلى خمس مسرحيات منشورة على اليوتيوب، ويوزع كل واحدة على عدد من الطلاب، ويتنافس هؤلاء في تقديم تحليل نقدي ثقافي وصحافي للمسرحية المختارة. هذا يشجع الطلاب ويرفع دافعيتهم للتعلم.

قد يكون المفيد أيضاً تكليف الطلاب بكتابة تقرير صحافي، يكون مشبكه الإخباري قضية في المسرح، مثل (ضعف دعم الدولة للمسرح، وغياب النقد المسرحي، وضعف الصحافة الثقافية في مواضيع المسرح، والحاجة إلى تدريس المسرح بشكل أكاديمي في فلسطين، على أن يقابل كل طالب لتقريره أربعة متحدثين هم: فنان، ومخرج، وجهة عمل أهلي تعنى بالمسرح، ووزارة الثقافة).

5. بالإمكان تكليف الطلاب فرادى أو مجموعات، بإنتاج فيديو قصير (فيديوغرافيك) حول مسرحية ما أو قضية ما في المسرح، ويكون الفيديو جاهزاً للبث في برنامج إخباري ثقافي.

خامساً: قراءات إضافية

مجلات عن المسرح:

مجلة المسرح العربي تصدر عن الهيئة العربية للمسرح- الشارقة، مهرجان المسرح العربي، www.atitheatre.ae، قسم منشورات الهيئة.

مجلة الحياة المسرحية، تصدر عن وزارة الثقافة في دمشق، قسم الأرشيف:

https://bit.ly/3b26Iin

كتب عن المسرح:

- ستانسلافسكي، قسطنطين. 2013. *حياتي في الفن*، ت: دريني خشبة. الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري.
- الكاشف، مدحت. 2008. *المسرح والإنسان*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- دوارة، عمر. 2006. *دور المخرج في مسرح الهواة والمحترفين*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- صليحة، نهاد. 1983. *المدارس المسرحية المعاصرة*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- روابط من الإنترنت لتغطيات صحافية أو نقد مسرحي:
- موقع الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ويحوي هذا الموقع عدداً من الدراسات والمقالات النقدية، وفيديوهات لمسرحيات www.atitheatre.ae.
- روابط يوتيوب لمسرحيات من مهرجان فلسطين الوطني للمسرح- الدورة الثانية 2019:
- مسرحية الملح الأخضر، المسرح الوطني- الحكواتي: https://bit.ly/2Vm9RTt
- مسرحية لندن جنين، مسرح الحرية: https://bit.ly/2xcDHSz
- مسرحية كلب الست، مسرح القصبة: https://bit.ly/3b3ekBh
- مسرحية قلنديا رايح جاي، المسرح الشعبي: https://bit.ly/3a3fpHI
- مسرحية بيدرو والنقيب، مسرح نعم: https://bit.ly/3eahNQm

قائمة المصادر والمراجع

إلياس، ماري. 1995. *النقد المسرحي- المسرح الأردني واقع وتطلعات*. عمان: ملتقى عمان الثقافي.

أمل، أحمد. 2011. *فن الإخراج المسرحي*. دمشق: دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع.

بيكرنج، كينيث. 2008. *مفاهيم أساسية*. ترجمة أمين العيوطي. القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى.

خليل، فاضل. 1989. *الموسيقى في المسرح*. مجلة الكاتب العربي، العدد 44: 35.

دوارة، عمرو فؤاد. 2006. *دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

رضا، حسن رامز محمد. 1972. *الدراما بين النظرية والتطبيق*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

زخافا، بوريس. 2017. *فن المخرج. ترجمة توفيق المؤذن*. الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.

سرحان، سمير. [د.ت]. *دراسات في الأدب المسرحي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام.

صلاح، سامي.2005. *الممثل والحرباء*. أكاديمية الفنون، سلسلة المسرح.

صليحة، نهاد. 2006. *التيارات المسرحية المعاصرة*. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

صليحة، نهاد. 1985. *المسرح بين النظرية الدرامية والنظرية الفلسفية*. مجلة فصول، يوليو: 136.

العشري، جلال. 1991. *المسرح فن وتاريخ. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب*.

عطية، حسن. 2012. *نقد المسرح العربي. الشارقة: الهيئة العربية للمسرح*.

فريدفون، مارسيل. [د.ت]. *السنوغرافيا ومجال الخبرة*. تحرير وترجمة حمادة إبراهيم. منشورات مهرجان المسرح التجريبي الدورة الخامسة.

كرومي، عوني. 1994. *أزمة المناهج النقدية*. مجلة الحياة المسرحية السورية، العدد 41: 22.

الكناني، قيس عودة. 2018. *أثر التأليف الموسيقي في العرض المسرحي*. عمان: دار أمجد للنشر والتوزيع.

محسن، سميرة. 1988. *المخرج في مسرح الطفل*. مجلة الفن المعاصر، عدد 1-2: 772.

الأسبوع الخامس:

التغطية الصحافية للفن التشكيلي

إعداد: منذر جوابرة

فنان تشكيلي

أولاً: أهداف الأسبوع

- إطلاع الطلبة على تاريخ الفن وصفحات تطوره عبر التاريخ.
- تمكين الطلبة من معرفة المدارس الفنية التي ينتمي لها الفنانون.
- تعريف الطلبة على نشوء وتطور الحركة الفنية في فلسطين قبل النكبة وبعدها وفي المنفى.
- تدريب الطلبة على كتابة أو إنتاج تغطية صحافية لمعارض الفن التشكيلي.

ثانياً: الخطة التعلمية

ننصح المحاضرين بشرح المادة للطلاب عبر القراءة المسبقة، كي تتحول المحاضرة إلى نقاش لما تمت قراءته في الشق النظري. في هذا التفاعل، قد يشرح المحاضر قليلاً وقد يشرح الطلاب أيضاً، وقد يثيرون نقاشات حول تاريخ الفن أو مدارسه.

سيكون ممتعاً لو أن كل طالب حاول أن ينتمي لمدرسة ويدافع عنها ويتنافس الطلبة على أي المدارس أجمل/ أعمق.

وننصح المحاضرين أيضاً باستضافة فنانين تشكيليين لإعطاء محاضرة كاملة، قد يحكون شهادات عن مشاريعهم التشكيلية، وقد يرسمون لوحة إن أمكن مع الطلبة، وقد يردون عن أسئلة يوجهها الطالب ويحولونها إلى مقابلة مكتوبة أو تلفزيونية لاحقاً.

ثالثاً: الشق النظري
الموضوع الأول: تاريخ الفن

بدأ التأريخ الفني بين العامين 1842-1843، فقد عمل هوتو في كتابه «تاريخ الرسم الألماني والفلامنكي» على الربط بين تطور الفن بمفاهيم مثل تحرك الأفكار، في حين كان بهاشناش من المؤرخين الذين أعادوا تاريخ الفن للموجودات الأثرية، فأخذت اهتمامها من سياق تاريخي أكثر منه فنيّاً كقيمة مستقلة، على أن المؤرخ ماكس دفورجاك وجد أن العلاقة بين الفن والثقافة أقرب ما تكون فيما بينهما، وهي التي تعكس روح الثقافات لدى الشعوب وفلسفاتها وأديانها من خلال الفن. وضمن هذه النظريات البحثية في قراءة تاريخ الفنون التي جاءت حديثة، فإنها تبقى قابلة للبحث والنقاش، فمثلاً: إنتاج الفن الفرعوني جاء نتيجة الضبط الذي يقوم على قواعد ثابتة وملزمة، فدور الفنان يقتصر على إنتاج أعمال خاصة للمعابد والقصور، وهذا أنتج أسلوباً أكاديميّاً لدى الحضارة الفرعونية، في حين نجدها مختلفة عند العراقيين بحكم الحرية الفردية لدى الفنان، وكذلك امتهانه للفن كنوع من الحرفة. (البهنسي 1997، 95-106)

من أجل دراسة الفن القديم ومحاولة فهمه ضمن سياقه التاريخي، لا بد من تقسيمه لجزئين: فن ما قبل التاريخ الذي جاء حصيلة اكتشافات وتحليلات وتقديرات زمانية لعمر الموجودات التي تم اكتشافها في الكهوف وقطع المنحوتات والأدوات والنقوش والمشغولات اليدوية، بحيث لا توجد على هذه الموجودات وثائق تؤكد تاريخها وأصحابها، بل تمثلت نتيجة التحاليل المخبرية، وفن التاريخ الذي يقدر عمره بخمسة آلاف عام قبل التاريخ، وينتمي هذا الفن للمراحل التاريخية التي اكتشف بها كبلاد ما بين النهرين والفرعوني والفن اليوناني والأفريقي.

في حين أن بداية الاعتقادات بوجود الفن الذي تم العثور عليه، يعود لفترة العصور الحجرية، ولهذا السبب، ستبدأ دراسة فن ما قبل التاريخ لهذه الحقبة الزمنية مروراً بالفترات الزمنية والحضارات اللاحقة، على أن ما قبل التاريخ وما بعده جاء نتيجة اختراع الكتابة التي سيكون لها أثر كبير في تحديد سمات وملامح الفترات التاريخية. (الماجدي 1997)

إن أقدم ما عثر عليه في القرن التاسع عشر من الرسومات الحجرية في إسبانيا في كهف إل كاستلو في كانتبيرا، التي تعود لما يقارب ٤٠ ألف سن قبل الميلاد، وكهف لاسكو في جنوب فرنسا لصور مثل الثور والماموث والرنّة، والتي رسمت في أعماق الكهوف تدلل على أن استخدامها كان من أجل تطويعها والسيطرة عليها، فقد وجدت الرسوم مبعثرة على سقوف وجدران الكهوف، في حين أن بعضها الآخر رسمت بعضها فوق بعض، وتثبت كذلك قوة الصورة بقدرتها على استسلام الحيوانات لهم. (غومبرتش 2016، 40-43)

من أغرب ظواهر الفن البدائي عدم قدرة فصله عما أنتجته المجتمعات ما قبل التاريخ

وفنون الأطفال، التي تعتمد على فلسفة ما يعرفه لا ما لا يراه، حيث تعتمد الرسومات في بنائها على السطحية وإلغاء المنظور، وهي أعمال لا تسعى للتأنق الجمالي والفلسفي، بل تمثل حاجة تعبيرية أو تفسيرات عبر التوضيح بالرسم لطلب حاجات أو الحماية من ظواهر طبيعية محددة، ففي العصور البدائية، اعتمد الإنسان على الصيد ومثّل سياسة اقتصادية طفيلية وغير منتجة، ولم يؤمن بالإله وغابت عنه حياة ما بعد الموت ووجود حياة أخرى، بل تمثلت حاجته بالحصول على الطعام وكل ما رسخه الإنسان الأول من رسومات كانت عبارة عن وسائل سحرية وفطرية في تذليل العقبات من أجل كسب العيش، ويمكن الإشارة إلى أن بداية الفن كطابع مباشر للإحساسات وانتقاله من الوصف الحسي للتمثلات العقلية بدأت في العصر الحجري الحديث. (هاوزر 2005، 15-18)

ويمكن الإشارة لفن العصر الحجري على شموله لخصائص ثلاث مهمة، خلقت فيما بعد تحولاً واضحاً على الصعيد الديني والفني والفلسفي، وهي: اللغة «الإشارات، الأصوات»، والمحاكاة «صناعة الأدوات الحجرية»، والسحر «الرسوم».

فقد بدأ الإنسان بتفكيك العناصر الثلاثة، كاللغة التي مثلت تطوراً اجتماعيّاً واقتصاديّاً، والمحاكاة تطورت للفن من نقل صور معرفية مسبقة إلى تعبير وتخيل وتسجيل، في حين طور السحر مفهوم الدين، وأصبحت هناك طقوس للدفن والولادة والزراعة والمطر.

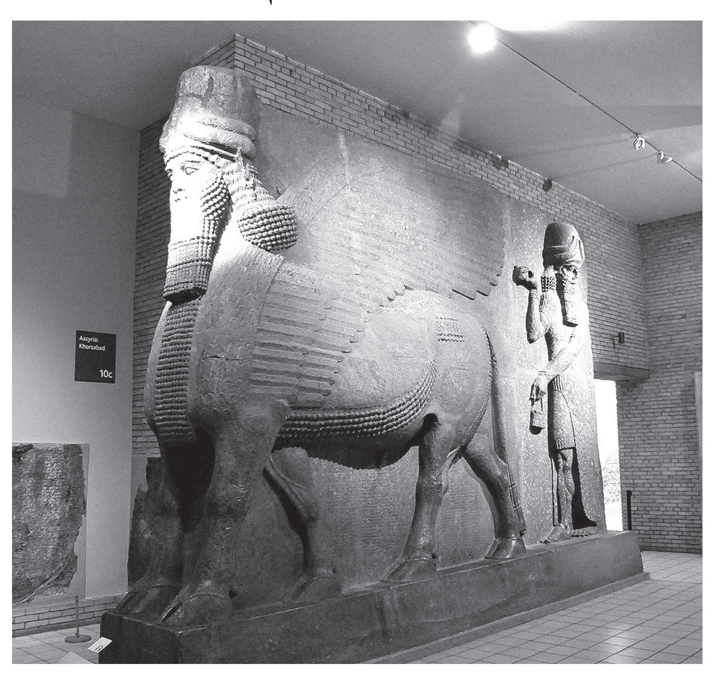
فمثلاً: تحولت المحاكاة من تقديم قربان للطبيعة، إلى احتفالات تمثيلية درامية تقدم الضراعة والدعوات لروح الميت بدل اعتباره قرباناً. (فيشر 1986)

تنوعت الأدوات والمواد التي استخدمها رسامو العصور الحجرية في ألوانهم، كمغرة الطين وثاني أكسيد المنغنيز والفحم، وفي المنحوتات اللاحقة كانت من أحجار الكوارتزيت والإستيتيت والحجر الرملي والجيري، وعاج الماموث وعظام الحيوانات على اختلاف أشكالها.

ففنان العصر الحجري القديم رسم حيواناته الحقيقية على الصخور كما هي. لم يكن الخيال الفني والتأويل ضرورة ملحة، بل هي حاجة لفهم وتفسيرات ونقل ما يشاهده في الواقع ليصبح صورة معرفية للقبيلة وتحديد دور هذه الحيوانات فيما إذا كانت تشكل خطراً على الإنسان، أو يمكن اعتبارها مصدراً للطعام، وغالباً وجدت الرسوم في الكهوف لحيوانات اخترقتها السهام والرماح في مناطق معزولة عن الضوء والناس، وهي تعكس مؤشرات على أنها كانت من أجل السحر، لا سيما أنه تم رسم بعض الحيوانات الراقصة. (هاوزر 2005، 19-21)

ويمكن اعتبار أن دراسة نشأة الفن القديم بدأت على يد العالم الألماني فينكلمان في العام 1764، الذي ربط بين الفن والتاريخ، على أن تأخر دراسة علم الفن لمراحل لاحقة ترك أسئلة كبيرة عن تتبع تاريخ الفن منذ العصر الحجري الحديث وما بعده، ولكن يمكن وصف الفن البدائي أنه مارس الرسم والنحت قبل الزراعة واللغة المحكية، وقد وظف طاقته لرسم الحيوانات كنوع من الدفاع عن النفس، وأمور تتعلق بالسحر، لتتطور إلى رموز دينية. وقد جاء رسم الإنسان في فترات لاحقة من رسم الحيوانات. وقد وظف الفنان عناصر الطبيعة

لصناعة ألوانه، التي بدأت من الخشب المحروق «الفحم»، مروراً بورق النباتات وعصارة ورق الشجر، والأتربة والأصباغ من دماء الحيوانات مضافةً إليها الأصمغة ودهون الحيوانات. في حين بسّط رسوماته من خلال «إلغاء المنظور»، ورسم ما يعرفه لا ما لا يراه.



ثور مجنح برأس بشري، بوابة القصر في دور شاروكين- نينوى. متحف اللوفر

(المصدر: https://bit.ly/2KtuPLi)

فن بلاد ما بين النهرين

بدأ مظهر التحول بعد العصر الحجري وفي ظل نشوء حضارتي ما بين النهرين والفرعونية إلى الإنتاج بعدما كانت ثقافة الاستهلاك هي السائدة، وتحول النظام من فردي إلى نظام مجتمعي أو تعاوني، والذي بدوره ساهم في تطوير الفنون إلى جانب التطور الاقتصادي والاجتماعي، على أن تغلغل الدين أصبح واحدةً من الظواهر البارزة في هذه الثقافات التي تمكن دراستها عن طريق الفن، فما أنتجته الفنون ركّز في غالبيته على الإنتاج المعماري الديني الذي تمثل في المعابد وصور الآلهة وكذلك تخطيط المدن، كما خلق نمط الحياة الاجتماعية الجديدة على إنتاج الحرف اليدوية والأواني الزخرفية والحلي، ومن ثم التماثيل والرسم على الأواني، بحيث أبرز ذلك دوراً مهمّاً للصانع والحرفي كفنان، ولكن يمكن وصف الحركة الفنية آنذاك بأنها حركة بطيئة بحكم عوامل عدة مثل التجربة التقنية التي يعمل الفنان لترسيخها، وكذلك الضوابط الاجتماعية والمدنية الحديثة التي تداخلت على السياقات الاجتماعية والسياسية، ما ألغى الحرية الفردية للفنان، وأنتج مجموعة من الأعمال التي تساهم في تقدم وتطور المدنية. (هاوزر 2005، 45-48)
تمثلت فنون ما بين النهرين منذ الألف الثالث قبل الميلاد تحت ظل السومريين والأكديين، وبلغت أوجها في الألفين الثاني والأول قبل الميلاد أيام البابليين والأشوريين، على أن جوهر الفن تمثل في العمارة بما يخدم مفاهيم حول قيمة ودور الإله والملك.

الإحساس بالأسلوب الذي كان متبعاً في وقت بين عناصر البشرية المتبدلة دوماً والتي ساهمت في عملية الخلق الفني لدى السومريين والأكديين والكنعانيين والأشوريين والكاشيين والحوريين والميتانيين.

بتعاقب الأحداث السياسية وزوال نفوذ السومريين والأكديين، أصبح الكنعانيون في بابل والأشوريون الذين استوطنوا المنطقة الواقعة بين نهري دجلة والفرات هم الممسكين بزمام السلطة في بلاد ما بين النهرين، وأصبح مردوخ وآشور الرئيسين الروحيين لحضارة بلاد ما بين النهرين، وأصبحت فنون البابليين والأشوريين إرثاً طبيعيّاً لفنون السومريين والأكديين، وتشكلت مع الفن الأكدي المركز الكلاسيكي لفنون الشرق الأدنى القديم بالمقارنة مع غيرها من فنون معاصرة كالعيلامية والحثية والفينيقية.

الفن الكلاسيكي في بلاد ما بين النهرين ما بين ٣٠٠٠-٥٥٠ ق. م أصبح صفة جماعية في التعبير، فهو يعكس التصور السومري والأكدي والبابلي والأشوري عن الإله والملك، وهذا واحد من أسباب ضيق الفن العراقي القديم مقارنة مع الفنون الغربية اللاحقة حول العالم. (مورتكات 1975)

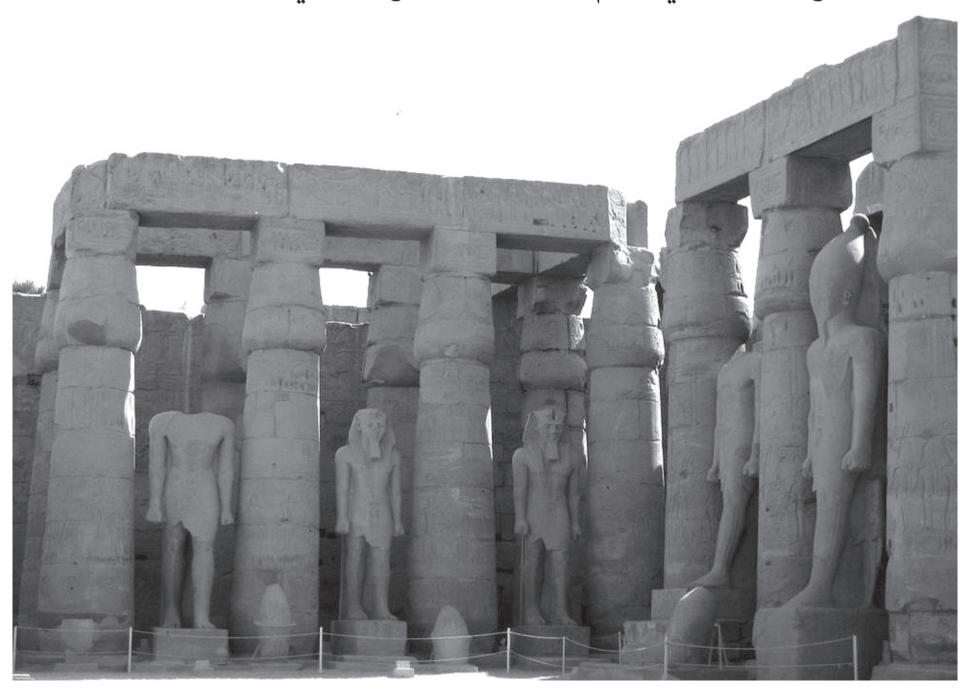
يمكن الإشارة إلى أن الفن الأشوري من أكثر الفنون تطوراً، لما ساهم به في التعبير عن المعتقدات الدينية، وقد تمثل في النحت المجسم للحيوانات والإنسان، وفي النحت البارز على الألواح الحجرية والطينية، والكتابة على المسلات والنصب، ويمكن ملاحظة العلاقة المباشرة بين النحت والعمارة بتوظيف العديد من المنحوتات الحيوانية لا سيما الثيران المجنحة التي زخرفت الجدران الداخلية للقصور والمعابد، والأسود المجنحة في نينوى ونمرود التي تغطي الباب الرئيسي للقصر. (سليمان 1993، 342)

ازدهرت الفنون والحرف في عهد الإمبراطورية الأشورية وظهرت بشكل واضح صناعة الحلي والثياب والزينة بحكم الفتوحات والغزوات المتكررة، وبقيت الفنون رسمية عبر ارتباطها بالقصور والمعابد، وبقي الفن قريباً من الواقع، وهذه واحدة من مميزات الفن الأشوري بحكم ارتباطه بالنظم الاجتماعية، فقد استخدم الفنان الكثير من الألوان القوية والصريحة، وبالغ في الزركشة المستخدمة التي ستظهر آثارها لاحقاً في الفنون الإسلامية، وقد عكست الألوان تصورات ميثولوجية لارتباطاتها بالمعتقدات، فاعتبر اللون الأحمر قادراً على طرد الأرواح الشريرة وتهيئتها لانتقال الموتى إلى العالم السفلي بإقامة الطقوس والاحتفالات، في حين يمثّل اللون الأبيض حالة النقاء والصفاء والطهارة، ولذلك، تمت صناعة الملابس الكتانية والمزخرفة للكهنة والملوك من اللون نفسه الذي ظهر جليّاً في الألف الأولى قبل الميلاد، فقد لبس الملوك والكهنة تلك الملابس المزخرفة من قبة القميص إلى ما تحت الركبتين وهي مطرزة بمشاهد دينية وخرافية. (عكاشة [د.ت.]، 35-38)

ويمكن وصف الفن العراقي أثناء الحضارة السومرية باهتمامه الشديد بالهندسة المعمارية، من خلال ما أنتج من معابد وقصور، ومن أبرز الملامح المعمارية آنذاك الزقورة، مثل زقورة

أور لكبير الآلهة (أنو)، وآلهة الخصب (إنانا)، كذلك الحضارة البابلية التي تشابهت إلى حدٍّ كبير مع فنون السومريين، بسبب الموقع الجغرافي الطبيعي، ومن أهم ملامح العمارة البابلية بوابة (عشتار) ١٢م، تتخللها مجموعة كبيرة من المنحوتات البارزة لحيوانات أسطورية ترمز لكبير الآلهة البابلية (مردوك)، وكذلك برج بابل.

تشابهت الحضارة الأشورية مع ما سبقتها من فنون، ولكن تم استخدام الحجر الطبيعي في هذه المرحلة وكذلك الأخشاب في بناء القصور والمعابد، في حين كانت الكلدانية أقل حظّاً في الإضافة لملامح الفن العراقي بحكم انشغالاتها بالانفتاح السياسي.



تماثيل الملك رمسيس الثاني في الفناء الأول لمعبد الأقصر (المصدر: https://bit. ly/3bC6pLC)

الفن الفرعوني

تتميز فنون الحضارات تبعاً للبيئة والمناخ والموارد الطبيعية، وقد شكّلت قوة الضوء واحداً من الاعتبارات التي لعبت دوراً بارزاً في تنوع العمارة والنقوش الزخرفية، فلم تستخدم النوافذ الكثيرة في الأبنية معتمدين على انعكاس الضوء من مداخل الأبواب، في حين أن رسوم الجداريات المنقوشة على الجدران الداخلية للمعابد والمقابر دفعت لاستعمال ألوان زاهية ومختلفة بسبب قلة الضوء المنعكس عليها، وقد بلغ فن النقش والتصوير مجده في عصر الأسرتين الرابعة والخامسة، ليخفت في عهد العائلات التي جاءت لاحقاً، ليعود مرة أخرى بقوة دامجاً روح الحياة العامة في فن النقش فترة الأسرة الثامنة عشرة كما ظهر في معبد الدير البحري ومعبد الأقصر. أما في التصوير، فقد وظفوها كنقش غائر وبارز عملوا على الرسوم البشرية التي تمزج بين الحياة العامة والحياة الأخرى، بحيث تعكس طابعاً دينيّاً وطبقيّاً. (كمال 1937)

مـن أبـرز الملامـح لتقنيـات الفـن المـصري، نشـاهد الأجسـاد المواجهـة في النصـف العلـوي مـن الرسـومات، بينـما في الوجـوه والقدمـين، ترسـم مـن الجانـب، أمـا العـين، فإنهـا تبـدو كأنهـا مواجهـة لنـا. في حـين تنوعـت الفنـون بـين النحـت والنقـش والرسـم (التصويـر)، وفـن العـمارة الـذي اهتـم بالقصـور والمعابـد والقبـور. (البهنـسي 1997، 106)

تميـز الفـن الفرعـوني بكـثرة إنجازاتـه التـي رسـخها لاعتقـادات دينيـة، بحيـث شـملت الكثـير مـن المنحوتـات الضخمـة مثـل أبـو الهـول لـرأس إنسـان وجسـم أسـد، والأهرامـات في عهـد الملـك زوسر الـذي بـدأ ببنائهـا كمقـبرة للملـوك، وقـد تعـددت الأهرامـات كهـرم الجيـزة للملـوك خفـرع وخوفـو كأكـبر هـرم ومنقـرع، ومعبـد أبـو سـمبل الـذي يعـد رمـزاً لانتصـار الملـك رمسـيس الثـاني في معركـة قـادش الـذي نحـت في الصخـر مصـوراً رمسـيس المنتـصر عـلى هيئـة الإلـه حـورس، والجـزء الآخـر منـه لزوجـة رمسـيس الأمـيرة نفرتـاري.



معبد أثينا الذي خصص للآلهة على قمة تل، بُني في العام 480 قبل الميلاد، ما زال 25 عموداً قائماً من أعمدة الدوريك الأصلية (المصدر: https://bit. ly/2RWf6Za)

الفن الإغريقي

تنـوع الفـن الإغريقـي اليونـاني بشـكل كبـير ليشـمل النحـت والرسـم الجـداري واللوحـات والأواني والموسـيقى والخـزف، وقـد كان للحضارة الفنيـة اليونانيـة كبـير الأثـر عـلى الثقافـات الأخـرى فيـما بعـد. تمثلـت دقـة وروعـة الفـن الإغريقـي في أثينـا، ومثّلـت ثـورة في تاريـخ الفـن وأصبحـت أهـم المـدن التاريخيـة لمـا أنتجتـه مـن فنـون، ويرجـع هـذا التطـور للقـرن السـادس قبـل الميـلاد، التـي تطـورت حصيلـة بنـاء المعابـد الحجريـة وتوظيـف تقنيـة النحـت التـي اتسـمت بالجديـة والمحـاكاة للواقـع، عـلى أن الرسـامين كانـوا أكـثر أهميـة آنـذاك ونفـذوا أعمالهـم عـلى الأواني الزخرفيـة والأوعيـة الفخاريـة، وسـعوا للتجديـد الدائـم واختيـار زوايـا مشـاهدة جديـدة للرسـم. (غومبرتـش 2016، 81-82)

إن تحـرر الفـن مـن خدمـة الملكيـة والديـن، دفـع بعجلـة الفـن بالتطـور وترسـيخ معتقـدات الجـمال، والفـن مـن أجـل الفـن، وهـذا يعنـي اسـتقلالاً بذاتـه، فحـل الجـمال الفنـي بـدل الجـمال النفعـي، وبـرزت أسـماء الفنانـين كمـيرون الـذي اشـتهر بتمثـال رامـي القـرص، وكذلـك بولكيـت لتمثـال رامـي الرمـح، فقـد حـدد مجموعـة مـن القواعـد التـي حـددت نسـبة الجسـم البـشري. (البهنـسي 1997، 106-107)

خضـع الفـن الإغريقـي، لا سيما النحـت والتصويـر للنظـرة الأخلاقيـة لطبقة النبـلاء، وللاعتبـارات الأرسـتقراطية التـي اعتـبرت أن الجـمال الجسـدي هـو في مـدى دقـة تمثيلهـا للواقـع وإضفـاء طابـع مثـالي للتفاصيـل كـما يظهـر في تماثيـل أبولـو والمنحوتـات فـوق بوابـات معبـد إيجينـا بأجسـامها القويـة والفخـورة، في حـين أن بدايـة أول توقيـع للفنـان بـدأ حـوالي ٧٠٠ قبـل الميـلاد كـما يتضـح في إنـاء «أرسـطونوثوس» وهـو أقـدم عمـل فنـي مـؤرخ يحمـل توقيـع صاحبـه، يعـود كل ذلـك الاختـلاف والتطـور إلى التخلـص مـن الارتبـاط الكهنـي وتحررهـا مـن الديـن، في حـين أن تماثيـل العبـادة والرسـومات الخاصـة بالجنائـز ظهـرت بشـكل ضعيـف في مظهرهـا الدينـي، وتركـز أداؤهـا عـلى تحقيـق العـرض الدائـم للجسـد البـشري، وأصبـح الفـن ملهـماً للمشـاعر الدينيـة، فامتـلأت المعابـد بأعـمال الفنانـين، ولم يعـد يُنظـر للفـن كقـوة سـحرية، وهـذا فهـم جديـد لقيمـة وماهيـة الفنـون التـي لم تعـد وسـيلة لغايـة، بـل أصبـح الفـن غايـة بذاتـه. (هـاوزر 2005، 100-107)



صنع هذا الصندوق لابن خليفة الأصغر عبد الرحمن الثالث، وهو يقدم مشاهد جديدة لالتقاط بيض الصقور للفترة الأموية في إسبانيا- قرطبة 756. (المصدر: https://bit. ly/2KE8WJn)

الفن الإسلامي

تميـز الفـن الإسـلامي بالتأكيـد عـلى الموضـوع (الموتيـف) كأسـلوب متكامـل، وانعكـس ذلـك في العـمارة الإسـلامية التـي لعبـت دوراً كبـيراً في ترسـيخ الهويـة الفنيـة امتـداداً مـن المنطقـة العربيـة وحتـى الهنـد وإسـبانيا (الأندلـس كنمـوذج)، ويظهـر للعيـان مـن النظـرة الأولى أن الفـن الإسـلامي متشـابه، لكـن سرعـان مـا يتبـدد هـذا الانطبـاع بعـد التأمـل ومعرفـة ماهيـة بنائـه القائـم عـلى فكـرة اللاتناهـي. وقـد تنـوع الفـن الإسـلامي بحكـم التنـوع البـشري الـذي دخـل الإسـلام وسـاهم

في تجديد طاقته الداخلية عبر الإضافة والتحوير. كما كان لبلاد فارس هذا الأثر الكبير في منشأ وتطوير الفن الإسلامي، وفي حين كانت العمارة إحدى هذه الواجهات، إلا أن فن التزجيج والتعشيق ومختلف الفنون كالخط والزخرفة وغيرها شكّل قفزات مهمة ستلعب دورها لاحقاً في انفتاح الفن وتحرره من التقليد التقني والفكري. (رايس 2002)

يعد الفن الإسلامي هو آخر فنون العالم القديم، الذي تفاعل مع الحضارات السابقة إن كان بشريّاً أو جغرافيّاً، لكنه حافظ على تميزه بتشكيل هوية فنية واسعة، على أنه مثل تجديداً. ويمكن وصف الدور السياسي بما شكله من أثر كبير في انتشار الفن الإسلامي في المناطق التي خضعت له، حيث ساعد ذلك على تنوع فن العمارة انطلاقاً من المساجد ودور الحكومة، حيث لعب الضوء دوراً بارزاً في كيفية توزيع النوافذ والزخارف الخارجية كالنحت ذي الزخارف الدقيقة للتعامل مع تدفق أشعة الشمس على المباني، وعلاقة ضوء الشمس مع الألوان الزاهية التي تتفاعل معها كبساطة النتوءات البارزة واستعمال تلبيسات وترصيعات من الخزف والسيراميك، ثم الأسلوب الفني الجديد كالأشكال الموشورية التي تطورت بعد المقرنص، والزخارف التقليدية مثل الأطناف والنقوش البارزة. وما قدمه ذلك من تنوع لفن الجص والكتابة والزخرفة وتنوع في مآذن المساجد كما يظهر في منطقة تركيا- الطراز العثماني، والمآذن في مصر- الطراز الفاطمي. وتبدو عظمة الفن الإسلامي في فلسطين في قبة الصخرة، والطراز الأموي كما في المسجد الأموي بسوريا، وغرناطة في إسبانيا كأحد الشواهد التي ما زالت حاضرة حتى يومنا هذا.

كل ذلك جاء تطويراً لمفهوم نقل الفن من الروح إلى المادة وتحريم بناء التماثيل البشرية التي حرمها المتشددون، فكان أكبر الأثر في بلورة الفن الإسلامي عبر التنوع والتعدد والشمولية. (مارسييه 2016)



الموناليزا (الجيوكوندا)، زيت على خشب 77x35، ليوناردو دافينشي، رسمت ما بين 1503-1519

(المصدر: https://bit. ly/3auDkAh)

فن عصر النهضة

تكون أسلوب فن النهضة المبكر ابتداءً من الفنانين ليوناردو دافينشي ومايكل آنجلو ورفائيلو، وبدأ في إيطاليا من عهد جيوتو في أوائل القرن الرابع عشر. وتعتبر فلورنسا المدينة الجديدة التي أعادت البعث في الفنون الحرة، كما أشار مارسيليو فيشينو في رسالته لبول في العام 1492، إلى أن أهم ملامح هذه التطورات بدأت في الفنون التشكيلية والأدب اللاتيني، وقد نشر الرسام جيورجوجيو فارساي أول كتاب عن تاريخ الفنون في العام 1550، الذي اعتبر أن هذا ثورة جديدة بعد فنون العصور الوسطى، عصر الأنتيك، الذي فصل به عن التاريخ الماضي والحديث كالأعمال التي أنجزت قبل قسطنطين في أثينا وروما لمدن مشهورة كنيرون وتراجان، وقد أشار إلى أن الفن كالجسد يكبر ويشيخ ويموت، وقد استعمل المؤرخ الفرنسي ميشيليه مصطلح (عصر النهضة) لأول مرة في العام 1855. (موري 2003)

غير أن قيمة الفنان ليوناردو دافنشي لم تقتصر على قدرته على التصوير بل إلمامه بالنحت والعمارة والموسيقى والرياضيات والهندسة وعلم التشريح، وقد أنتج العديد من الأعمال مثل لوحة الموناليزا (الجيوكوندا)، وبشارة مريم والتفصيلية المفرطة في رسمها، وكذلك لوحة عذراء الصخور، والعشاء الأخير التي أخذت شهرة واسعة. (بوكهارت 2005)

في حين أن الفنان رفاييل اهتم بفن الفريسكو وأنجز العديد من الأعمال الجصية في الفاتيكان، وزواج السيدة العذراء والمرأة الشابة، في حين أنجز الفنان مايكل آنجلو العديد من الأعمال مثل لوحة السستين، وصلب القديس بطرس وتمثال داوود وبيتتا العذراء.

وقد امتاز فن عصر النهضة بالفنون التي تقاطعت بشكل كبير مع الكنيسة، وفي فترات متأخرة ومحدودة رسم لعائلات الأسر الحاكمة أو بعض الشخصيات السياسية. (عوض 1987)



انطباع شروق الشمس، التي سميت المدرسة الانطباعية بسببها، زيت على قماش 63x48cm، كلود مونيه رسمت عام 1872 (المصدر: https://bit. ly/2VuASW3)

الفن في القرن العشرين

لقد عملت الثورة الصناعية في أوروبا بين أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر على تغيرات جذرية في تاريخ وحركة الفنون الحديثة فيما بعد، لا سيما المدرسة الواقعية التي تعد الأب الروحي، فقد تطورت بشكل كبير وسريع بعد الحرب العالمية الثانية، فمثل بداياتها الفنان ديلا كرواه بأعماله الرومانتيكية مثل «بار في فولي بيرغر» و«كاسرو الأحجار». ومن ثم الواقعية التي تمثلت بالأب الروحي لها «غوستاف كوربيه»، ليتمرد على هذه المدرسة كل من مونيه ورينوار وغوغان وديغا وسيسلي وبيسارو الذين أطلقوا أول معرض لهم في العام 1874، ليخلق أسلوبهم الانطباعي جدلاً كبيراً على معايير الفن بين الفن الكلاسيكي، وما ستمثله المدارس الفنية لاحقاً من تطورات متلاحقة انبثقت لنفس المدرسة الانطباعية «التأثيرية، والتنقيطية، والانطباعية الحديثة»، ويعد كل من الفنانين إدوارد مانيه، وإدغار ديغاس، وبول سيزان، وأوغست رينوار، وفينيست فان غوخ، وغوستاف كايليبوت، وميشال بيتر آنشر، من أهم فناني المدرسة الانطباعية الجديدة كبيير بونار وجورج سورا وهنري لوتريك، والتي ركزت بمجملها عى نظريات الهندسية اللونية وتحليلها حسب نظرية المنشور اللوني، واعتماد سياسة الألوان الصريحة والمتجاورة التي تقوم العين بمزجها معاً، كما أن الضوء هو مصدر اللون، بحيث تتغير ألوان الرسومات تبعاً لتغير قوة الضوء الساقط عليها، ويمكن ملاحظة مثل هذه النماذج في أعمال مونيه مثل جسر واترلو الذي رسمت لنفس مشهده عشرات اللوحات ومن نفس الزاوية. (مولر وإيلغ 1988)

يقوم بناء العمل الفني على التوافق بين الشكل والمضمون، على أن أيّ خلل فيما بينهما يضع العمل الفني ضمن إشكاليات متباينة، إلا أن العصر الحديث أنتج العديد من الأساليب التي دفعت باتجاه عجلة الفنون للتطور بين المناهج العقلية الهندسية، كما سنراها عند موندريان، أو التجريدية الحسية كما عند فاسيليكاندينسكي، وتعدد المواد التي جربتها اللوحة الفنية كما عند بابلو بيكاسو، وما أثرته هذه الثورة الفنية في القرن العشرين من تجارب وانفتاح نحو التجريب بعد أن مرت هذه الفترة ببعض المدارس الفنية التي حددت صفاتها كشروط لانتسابها لنوع المدرسة وقبولها من عدمه، على أن نقاد الفن آنذاك شددوا على دقة الالتزام من الفنانين لما هو سائد في حينها. وقد تنوعت المدارس الفنية فيما بعد الباروك. (بسيوني 1995)

الموضوع الثاني: المدارس الفنية



لوحة الخط الأخضر، زوجة الفنان ماتيس، 40x32cm

(المصدر: https://bit. ly/2zlQnXL)

المدرسة الوحشية

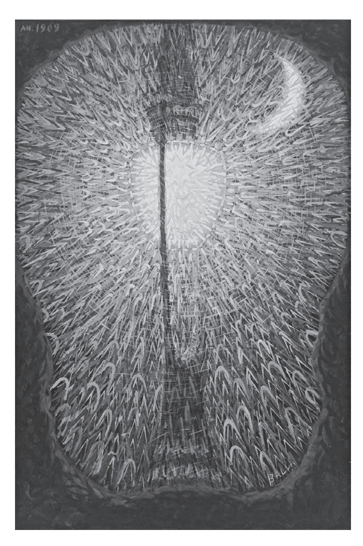
إن اكتشاف الألوان الكيميائية الصناعية، وصناعتها عبر أنابيب جاهزة للعمل المباشر، شكّل ذلك كله ثورة في العالم اللوني، بحيث دفعت الفنانين لاستعمال اللون من الأنبوب مباشرة على لوحاتهم، والتي أضفت ألواناً مشرقة ومبهجة من ناحية، في حين دفعت بهم للجرأة العنيفة في توظيف اللون على اللوحة لدرجات متعددة من اللون، وإطلاق الحرية للشكل والموضوع، وابتعدوا عن الفلسفات الأكاديمية السابقة، وبناء علاقة بين الألوان الباردة والحارة، وهذه الثورة اللونية اتضحت ملامحها عند كل من (فلامينك، ودوريان، وماتيس- الأب الروحي للوحشية - ومن أهم أعماله: الفنان والموديل، ومشهد ريفي، والخط الأخضر، وفاندونجن وجورج باراك وجوجان)، ذلك كله عكس انطباعاً متوحشاً من الفنانين لدى المتذوقين والنقاد، فأسس ذلك لأسلوب المدرسة الوحشية الذي استمر سنتين بين العامين 1905-1907، والتي أطلق عليها هذا الاسم الناقد الفرنسي «لويس فاكسيلز». (يحيى 1993، 59-64)



المرأة الباكية، زيت على قماش، 60x50cm، بابلو بيكاسو، رسمت عام 1973
(المصدر: https://bit. ly/2RZMpuq)

المدرسة التكعيبية

لقـد أطلـق الناقـد الفنـي «لـوي فوكسـيل» مصطلـح التكعيبيـة عـام 1908 لمـا شـاهده في أعـمال جـورج بـاراك مـن ترسـبات هندسـية ومكعبـات، وتكسـير لمفاهيـم الرسـم الكلاسـيكية بمـا يتعلـق بالمنظـور وخـط الأفـق، وأصبحـت العنـاصر تلتصـق بعضهـا ببعـض، وهـي تكسـير لـكل مألوفـات المـدارس الفنيـة السـابقة، ومـا شـهدته الحركـة الفنيـة مـن تطـورات مترابطـة فيـما بينهـا، ولكـن في حالـة المدرسـة التكعيبيـة التـي كـسّرت كل المثـل والقيـم المألوفـة، فإنهـا تكـون قـد أسسـت لفـن مـا بعـد الحداثـة ولاحقـاً المعـاصرة، وفي الوقـت الـذي كان بـاراك يعمـل تجاربـه عـلى الأسـلوب التكعيبـي، فقـد كان الفنـان بابلـو بيكاسـو يعمـل عـلى نفـس الأسـلوب، لدرجـة صعوبـة تفريـق أعمالهـما في بعـض الأحيـان. وقـد تطـورت التكعيبيـة عـلى فـترات امتدادهـا، وقـد اتضـح ذلـك في العـام 1910 لمواضيـع الطبيعـة والوجـوه، في حـين انضـم العديـد مـن الفنانـين للمدرسـة التكعيبيـة مثـل الفنـان دولـوني وعملـه بـرج إيفـل، وليجيـه بعمـل سـقوف باريـس، ولافرينيـه بلوحـة الرجـل الجالـس، ودوشـان بعمـل شـخص عـارٍ يهبـط سـلّماً. وقـد اشـتهر الكثـير مـن الأعـمال لبيكاسـو - الأب الروحـي للمدرسـة التكعيبيـة- كآنسـات آفنيـون وعازفـات الكـمان والمـرأة الباكيـة، وجـورج بـاراك بعملـه البرتغـالي. وتعـد المدرسـة التكعيبيـة واحـداً مـن الأسـاليب التـي أسسـت لثـورة فنيـة حديثـة. (مولـر 1988، 61-78)

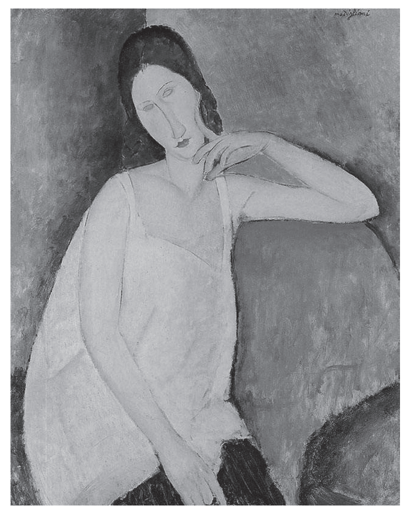


لوحة ضوء الشارع، 1909 175x115cm، زيت على قماش- جياكومو بالا

(المصدر: https://bit. ly/2zpq4A7)

المدرسة المستقبلية

انطلقت مجموعة من الفنانين الإيطاليين بين العامين 1909-1916 بالعمل على إنتاج أعمال فنية تعكس رؤاهم للتغيير وتدمير التقليد السائد، وأن العصر الآتي هو عهد التكنولوجيا، لذا، فإن الطاقة في العمل ترصد الحركة الدائمة للشيء، فاعتبروا أن السيارة السريعة بمقارنتها مع الفن الإغريقي ستكون أكثر جمالاً ومنفعة، واعتبروا أن التصوير الفوتوغرافي يمثل روح المستقبل التكنولوجي لما تشمله حالة التوثيق الحقيقية للحظة وكذلك قدرتها على نقل جميع التفاصيل الناتجة من حركة الإنسان، كما أخذوها عن المصور إدوارد مايبردج والعالم جوليوس ماري إتيني، بما يعني أن تحليل الحركة يصبح ملحّاً في ظل هذه السرعة التي تختزل التفاصيل، فعمل فنانوها مثل: جياكومو بالا «التشاؤم والتفاؤل»، أمبرتو بوكسينيفي عمله النحتي «أشكال فريدة للاستمرار في الفضاء»، بوتشيني «قوى شارع». (سيرنسكي 2016، 38-40)



لوحة جان هيبوترن، زيت على قماش، -1919، 73x91. 4cm أميدو مودلياني

(المصدر: https://bit. ly/3cJdzxM)

المدرسة التعبيرية

تطور الفن التعبيري بشكل واضح في ألمانيا، حتى أطلق مصطلح التعبيرية الألمانية على بعض التجارب بجانب التعبيرية التي تمثلت في أساليب عدة، فنجد التعبيرية عند جورج رووه أو فلامينك تختلف بعضها عن بعض، وتختلف عن التعبيرية الألمانية كذلك، فقد عبر الفنان راووه عن القيم الدينية في أعماله كلوحات فنية كانت ناقمة وشاكية، وكأنه يحاول أن يخفف من وطأة خطاياه عن طريق الفن. (مولر 1988، 83)

يشار إلى أن أول استعمال للتعبيرية كان في العام 1911 في برلين للمعرض الجماعي للفنانين ديرين وفريز وماركو وفلامينك وروتي بعدما عرفوا بالوحشية والتكعيبية، وأهم ما يميز المدرسة التعبيرية تحررها اللوني، وتحرر الخط من الأسلوب الأكاديمي بحيث نشاهد قوته وعنفه، وكذلك التحوير كما عند الفنان الإيطالي موديلياني، والفنان النرويجي إدفار مونش في لوحته الصرخة، أو آنسور والفنان إيرنستيرشنر كما في لوحته منظر شارع في برلين، في النسب الحقيقية للأشكال. وقد برز العديد من الفنانين التعبيريين، أمثال: شميتروتلوف بلوحته الحديث عن الموت، وبول كلي كلوحة الشيخوخة، ومن أعمال أميدو موديلياني الرجل العجوز وامرأة بالأزرق، وفرانز ماك وأوسكار كوكوشكا وماكس بيكمان، وإميل لوردن وغيرهم، وقد مثلت التعبيرية عودة الموضوع الإنساني بشكل عام دون الالتزام بالإسقاطات المرئية والواقعية، بل هي حالة انفعال شخصي للفنان يعبر عنها ضمن رموز خاصة، بحيث أصبحت للألوان معانٍ أوسع، مثال: الأحمر يعبر عن العنف والحروب والدماء، لكنه في الأزرق يعبر عن الألوان الهادئة والباردة والفضاء. (يحيى 1993، 76-80)



تكوين x، زيت على قماش، 130x195cm، فاسيلي كاندينسكي، رسمت عام 1939

(المصدر: https://bit. ly/2XWLcYx)

المدرسة التجريدية

تطور الفن التجريدي معتمداً على التغيرات السريعة والمتقاربة بين مختلف المدارس الحديثة، مستحدثاً تقنيات وأساليب جديدة في شكل اللوحة، التي ترتبط ارتباطاً كبيراً بالأحداث والتطورات السياسية والاقتصادية والأدبية وغيرها، فقام الفنانان كاندينسكي وموندريان بتعميد المدرسة التجريدية عبر خلق خطين مختلفين في الأسلوب، في حين نشاهد أعمال كاندينسكي تذهب باتجاه التجريدية الموسيقية أو الشعرية، فإن موندريان ذهب للتجريد الفلسفي والهندسي الذي اعتمد في أشكاله على المربع والخط مستخدماً الألوان الصريحة والقوية. ويمكن مشاهدة عمل فاسيليكاندينسكي في لوحته «فيوليت» وملاحظة هذه الشاعرية اللونية المتناسقة والمساحات الخطية واللونية التي تلغي التفاصيل، فيتجه العمل نحو اللامباشرة في توصيف أفكاره مرتكزاً على اللغة الحسية عند المشاهد لتذوق العمل الفني، في حين أن بيت موندريان عمل على تجهيز أعماله الهندسية العديدة كما في لوحة «تكوين تجريدي» التي تلغي التفاصيل المباشرة للشكل، ويعتمد على التصور الفكري للمشاهد في تذوق الأعمال الفنية. وقد تعدد فنانو المدرسة التجريدية التي شملت التجريدية الشعرية والتجريدية الهندسية والتجريدية، أمثال الفنانين: ماليفتش، وفرانك كوبكا كلوحة «عزف منفرد بالخط البني». (خليل 2005، 157-175)

في حين تطورت المدرسة التجريدية لتتجاوز سنوات النشأة، حتى بعد ظهور مدارس فنية لاحقة، فإنها استمرت بالتطور والتجريب والانفتاح. ومن الأساليب الفنية التي يمكن إرجاعها للمدرسة التجريدية، الفن الشعبي (البوب)، والفن الصوري (الأوب)، وكذلك الصراعات بين التجريدية الغنائية التعبيرية التي انتهجها كاندينسكي، وسار على خطاها من الفنانين كل من بول كلي وروبرت ديلوني، والتجريدية الهندسية العقلانية. وأصبح من روادها الفنانون أمثال: غورن ومانييلي وبالا، وقد وجدت هذه المدرسة صداها الكبير في أميركا على يد أساتذة الباوهاوس كألبر زوديلر وغلارنر. (إيلغر 1988، 147-151)

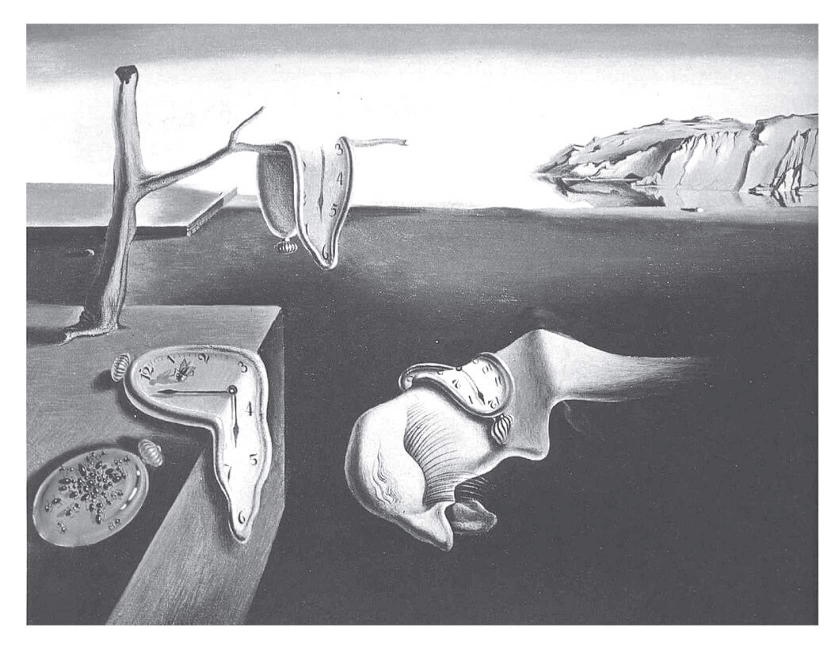


L. H. O. O. Q الموناليزا، -1919 مارسيل دوشامب

(المصدر: https://bit. ly/2Ktb0ni)

المدرسة الدادائية

ظهرت المدرسة الدادائية بعد الحرب العالمية الأولى، التي أصبح الفن فيها أمام مشاكل كبرى، وانقسمت الآراء بين ماهية الإنسان، أو الدور السياسي الذي يعيد الأثر والإصلاح للبشرية، ورأي ثالث حول العدمية، والخراب الذي حلّ على الأرض، فانبثقت مجموعة من الشعراء والفنانين باسم الدادائية التي لا تعني شيئاً كرمز للعبث والعدمية، وكان من أهم فنانيها الألماني كورث سيشويترز والفرنسيان مارسيل دوشامب وفرانسيس بيكابيا والروماني مارسيل جانكو، وبدأوا بالعمل على عبثية الفن من خلال إنتاج أعمال متحررة من الجدية، بل عمدوا على السخرية والنقد العبثي، فأنتجوا أعمالاً من مخلفات القمامة بطريقة الكولاج كما في لوحة سيشويترز بلوحته مع مركز الضوء 1919، وعمل النبع لدوشامب، عبارة عن مبولة، التي حاول من خلالها تقديم فكرة القبح وهدم قيم الجمال في العمل الفني وتحرره من الإلهام والإبداع، وإمكانية بناء العمل من الأشياء المصنوعة والملقاة على قارعة الشوارع، كذلك عمله للموناليزا الذي أضاف إليها شارب فيما أصبح دوشامب الأب الروحي لهذه المدرسة، إلا أن هذه المدرسة شكلت فارقاً مهمّاً لتاريخ الفن المعاصر والفن المفاهيمي الذي بدأ في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين. (سيرنسكي 2016، 50-52)



إصرار الذاكرة، زيت على قماش، 24x33cm، سلفادور دالي، رسمت عام 1931

(المصدر: https://mo. ma/34YwxgY)

المدرسة السيريالية

بدأت السيريالية ظهورها مع المدرسة الدادائية، وقد أطلق عليها هذا اللقب غيّوم أبولينير، بحيث شملت أيضاً الرسامين والشعراء، وقد توافقت مع الدادائية بعبثية المنطق والعقل. وتأثرت بنظريات فرويد حول علم النفس، وخطاب العقل الباطن في الأعمال

التـي اسـتلهمت بعـض أعمالهـا مـن الأحـلام والعقـل الباطـن والتخيـلات غـير الواقعيـة، ويمكـن مشـاهدة أعـمال سـلفادور دالي لزرافـة تحـترق تحـت ضغـط الذاكـرة، وقـد عمـل الفنانـون السـيرياليون أمثـال رينيهماغريـت وماكـس إيرنسـت، وأندريـه ماسـون وخـوان مـيرو وبـول كلي شـاغال كـما دالي عـلى تجـاوز الاهتـمام باللـون، لكنهـم جمعـوا بـين دقـة الرسـم وخيـال العمـل الـذي لا يمكـن تطبيقـه عـلى أرض الواقـع. وقـد تميـز النحـات ألبيرتـو جياكوميتـي بأعمالـه الملهمـة كـما في منحوتتـه رجـل يعـبر شـارع، لجسـد في غايـة النحافـة بملامـح خشـنة وغـير طبيعيــة. (إيلغــر 1988، 121-123)



أكريليك على قماش، 32 قطعة، 20x16cm، آندي وارول، رسمت عام 1962

(المصدر: https://bit. ly/3auEU5b)

مدرسة فنون ما بعد الحداثة

تطـور الفــن الحديــث عــبر مــا أنتجتــه مــدارس فنيــة كالانطباعيــة والتكعيبيــة وغيرهــما، لينطلــق إلى مــا بعــد الحداثــة عــبر تكســير القوالــب النمطيــة واســتحداث تجــارب وتقنيــات متجــددة أسســت لمفهــوم الفــن المعــاصر لاحقــاً. وتتعــدد فنــون مــا بعــد الحداثــة لتشــمل التصميــم الداخــلي والتصويــر والأداء وإعــادة التدويــر وفــن التركيــب والفيديــو وفــن الفكــرة وفــن الشــارع والجرافيتــي والتفاعــلي وفــن الأرض، وغيرهــا.

وكان لفــن البــوب آرت دور تمهيــدي في بنــاء أســس وظواهــر فــن مــا بعــد الحداثــة، فبعــد أن حولــت الفــن لأشــياء عاديــة مــن بدايــة ســتينيات القــرن العشريــن لأســلوب جونــز وروسشــبنبرغ، كان أول منتســبيها كل مــن آنــدي وارول، وقــد كان لهــذا الفنــان دور كبــير في الفــن المعــاصر، وروي ليشتنســتاين وكالســاو لدينــبرغ وجيمــس روزنيكويســت وتــوم ويســلمان، وفي حــين أن فــن البــوب آرت، هــو فــن شــعبي بدرجــة كبــيرة ويحــاول أن يعكــس

ثقافة الشعوب ويقدم العمل الفني لهم، فقد قام الفنان ليتشنستاين في عمله وارن 1963 باستعمال قصاصات من مجلات لصور وكتابات لم تكن لها قيمة فنية لإعادة الاعتبار لها من خلال توظيفها في عمل فني منتج لصورة أخرى تحاكي القصص الهزلية التي نشرت في المجلة لهذه الصورة، وهي تمثل صورة لطائرة حربية وانعكاساً لانفجار ضخم.

كذلك لوحة علبة الشوربة 1962 لآندي وارول الذي كان لديه مساعدون لإنتاج العمل الفني، فهو يضع المخطط ويتابع عملية الإنتاج، ومن أعماله الأخرى القنبلة الذرية ١٩٦٥، ويعتمد وارول في جزء كبير من أعماله على أخبار صادمة يسمعها أو يقرأها في الصحافة، ومن ثم يقوم بتكرار العمل الخاص به كقراءات بصرية تقدم وجهة نظر حول مفهوم الصناعة ورأس المال والسيطرة التي تفقد الناس حساسيتهم تجاه محتويات الصور أو الواقع.

ظهرت هذه المدرسة منذ ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، وقد قامت على أسلوب التجديد والبحث، وتحرر نحو تقديمه وجهة نظر وتساؤلات وإعادة صياغة لمفاهيم وأفكار، ولم يعد يمتثل لأسلوب محدد أو شروط السوق، كما أن كثيراً من الأعمال التي تم تقديمها لم تلتزم بمفهوم الديمومة، بل يمكن للعمل الفني أن يكون لحظات أو مباشراً كما في أعمال فناني الأداء، وقد قام الفنان ريتشارد سيرا باستعمال الرصاص الذائب في زاوية معرض ليو كاسيتلي عام 1968، وقد تجاوز بذلك مفهوم العمل الفني الدائم وتحرر من القيم الجمالية للفن الكلاسيكي، بل ذهب أكثر من ذلك إلى البحث عن الخصائص الطبيعية للمعدن السائل عبر تقديمها بشكل مرئي أمام الجمهور، وكذلك انتهج كل من هيزر ووالتر دي ماريا وروبرت سميثشون.

أما في فن الأداء الذي بدأ في بداية الستينيات من القرن العشرين لدى آلانكابرو وفيتور آكونسي وكريس بيردن، فقد أعادت فكرة الدادائية حول عبثية الفن وتحرره من الالتزامات التجارية والفنية، بل ذهبت بالبحث عن اليومي واللحظي، كذلك عند الفنانين نام جون بايك وولف فوستل وجورج مايكيناس وجوزيف بياس.

أما فيما يتعلق بفن الفكرة (المفاهيمي)، فقد سعى فنانوها إلى فصل الفن عن خلق الأشكال المادية، ما يعني أن العمل الفني ليس المنتج، بل ما يحققه المعروض من هدف عبر إثارة رأي المشاهدين، أو تقديم مداخلات بصرية عبر الفن، فقد قام الفنان جوزيف كوسوث 1970 بتقديم عمله الفني الذي هو عبارة عن كرسي حقيقي وصورة لكرسي ونص مكتوب عن الكرسي، أو كعمل حق الحياة 1979 للفنان هانس هاكيه عبر توظيف صور إعلانات الشامبو مع صورة لامرأة بشعر جميل، في حين استخدم تحت العمل مقارنة بين فكرة التسويق ومعاملة هذا المصنع للنساء الحوامل وما يشكله من خطورة عليهن. (سيرنسكي 2016، 70-77)



لوحة جمل المحامل 2، عام 2005، النسخة الأولى، سليمان منصور، رسمت عام 1973
(المصدر: https://bit. ly/2KsQO4Q)

الموضوع الثالث: الفن الفلسطيني

فن ما قبل النكبة

يرتبط الفن الفلسطيني في مراحل ما قبل النكبة بالامتداد الديني أولاً وبالامتداد العربي ثانياً، وحيث إن الفن الأيقوني كان سائداً وهو الذي تطور من العصر البيزنطي إلى الهيليني، ولاحقاً ما مثّله السوري يوسف الحلبي، فقد أثر ذلك على الأسلوب العربي عامة وفلسطين على وجه الخصوص، باعتبارها تحمل طابعاً دينيّاً مقدساً للمسيحيين لا سيما الشرقيين منهم، وقد قام الرسامون الفلسطينيون بتطبيق النموذج الأيقوني البيزنطي بطريقة الأيقونوغرافية عبر تطعيم العناصر المختلفة من ميراث التصوير الهيليني بالميزات المحلية، على أن فن الأيقونة الفلسطيني بقي ساذجاً، ففي حين ازدانت أيقونات العرب بالإطار الذهبي والنقش المزخرف، اكتفى الفلسطينيون بتلوين أطرافها بلون أصفر أو زركشت ببراعم وردية شعبية محلية.

لكن من ميزات الأيقونة المقدسية أو ما يطلق عليها مدرسة القدس، فهو ما تم مزجه بين الحياة الشعبية والطابع الديني، وبناء علاقة مفتوحة ومشتركة فيما بينهما. وقد تبين ذلك بأسطورة الخضر أو مار جريس، فقد ازدهرت بالصور والحكايات الشعبية ما بين النصوص المكتوبة باللغة العربية أو القصص المحكية التي بلورت في الرسومات الأيقونية، فأضافت مدرسة القدس عليها عناصر من الحياة الشعبية عبر اللون الأخضر الذي يحاكي الشباب والحيوية، وفيما كان البطل معروفاً باللون الأحمر، إلا أنه حسب مدرسة القدس أصبح يلون

بالقرمـزي والأخـضر الزمـردي المذهـب بالنجـوم والزخـارف التـي تقـترب مـن عمامـة السـلطان العثـماني.

في النصـف الثـاني مـن القـرن التاسـع عـشر، ازدهـرت مدرسـة القـدس ونقلـت زخرفتهـا مـن الكنائس والبيـوت إلى القطـع الصغـيرة والمحمولـة بحكـم الحـج المسـيحي لفلسـطين مـن أرجـاء الإمبراطوريـة العثمانيـة ومـن أوروبـا، وأصبـح الرسـام الفلسـطيني يقـوم بتنفيـذ بعـض الرسـومات الكنسـية في دمشـق وطرابلـس، وكان الرسـام يضـع اسـمه متبوعـاً بالمقـدسي أو الأورشـليمي. وقـد عـرف العديـد مـن الأسـماء مثـل ميخائيـل نعمـة القـدسي وحنـا تيـودور الأورشـليمي ويوحنـا صليبـا القـدسي ونقـولا تيـودوروس القـدسي وإسـحق نقـولا الأورشـليمي، وبذلـك تكـون هـذه الأسـماء كرسـت أسـلوب مدرسـة القـدس، بحيـث اعتبر هـؤلاء الأيقونوغرافيـون أولى المحـاولات الجديـة في اسـتخدام لغـة التصويـر كأداة تعبـير شـخصي.

عـلى أن أهـم الأسـماء التـي ظهـرت في بدايـة القـرن العشريـن جريـس جوهريـة ونقـولا الصايـغ وخليـل حلبـي ومبـارك سـعد.

مـن أهـم مؤسـسي الفـن الفلسـطيني الحديـث قبـل النكبـة نقـولا الصايـغ (ت 1930)، الـذي تميـز برسـم الأيقونـات فاشـتهر بتصميـم كـبرى الأيقونـات ذات التأثـير الـروسي وكذلـك الرسـومات الكنسـية، لكنـه إلى جانـب ذلـك رسـم بالألـوان الزيتيـة، ونقـل بعـض الرسـومات الواقعيـة لحيـاة الفلسـطينيين اليوميـة ورسـم الطبيعـة الصامتـة، وكذلـك شـجرة الصبـار التـي اشـتهر بهـا رسـامو مـا بعـد الحداثـة في فلسـطين، وبعـد أن تتلمـذ الصايـغ عـلى يـد شـيخ الأيقونوغرافيـين جريـس جوهريـة، فقـد قـام الصايـغ بتعليـم توفيـق جوهريـة صنعـة أبيـه، فتعلـم أصـول الرسـم الـذي تميـز بـه إلى جانـب التصويـر التمثيـلي، وبـدأ بمسـاعدة الصايـغ عـلى تنفيـذ بعـض أعمالـه وتجهيزهـا إلى جانـب رسـم المشـاهد المحليـة، وتوظيـف تقنيتـه بالتصويـر لنقـل هـذه الصـور إلى لوحاتـه الزيتيـة.

بـدأ كذلـك سـعد مبـارك (1880-1964) بالعمـل عـلى تنفيـذ بعـض أعمالـه الزيتيـة، لكنـه اختلـف عـن جوهريـة والصايـغ في أسـلوبهما، في حـين كان جوهريـة ذا طابـع تعبـيري بحكـم تأثـره بالمدرسـة الروسـية، فقـد تتلمـذ الصايـغ عـلى أيـدي الرسـامين الكاثوليـك الذيـن يعملـون عـلى التشـخيص الأوروبي بالرغـم مـن رسـم كلا الفنانـين للوجـوه المحليـة والمشـاهد اليوميـة الفلسـطينية، ولكـن هـذا التنـوع كان بدايـة ونـواة لترسـيم ملامـح الهويـة الفنيـة الفلسـطينية آنـذاك.

ويعـد خليـل حلبـي (1889-1964)، واحـداً مـن تلاميـذ الصايـغ الذيـن أتقنـوا الرسـم الأيقـوني كذلـك، عـلى أن مـا يميـز حلبـي في أسـلوبه الفنـي هـو الحـس الفطـري الـذي أضفـاه عـلى رسـوماته الأيقونيـة. وقـد ظهـر مجـد الحلبـي بمـوت الصايـغ، وقلـة الرسـوم الأيقونيـة في ظـل انتشـار الكامـيرا وظهـور الصـور التذكاريـة البديلـة لفـن الرسـم، وكذلـك مـا قـام بـه مـن رسـم لأكـبر مـشروع حياتـه، لكنيسـة مريـم العـذراء للسريـان الأرثوذكـس الـذي وضـع فيـه كل خبرتـه برسـم الأيقونـات والزخـارف المذهبـة وكذلـك التصويـر التمثيـلي الـذي اتسـم بالتهجـين مـا بـين الأيقـوني والتشـخيصي.

واشـتهر داوود زلاطيمـو (1906-2001)، برسـوماته للشـخصيات التاريخيـة، وبحكـم التحـولات

السياسية وأحداث 1917 والحرب العالمية الأولى، وانصب اهتمام زلاطيمو على قضايا لها علاقة بالشأن العام الفلسطيني، فعمل العديد من الرسوم المدرسية وبعض الأعمال القليلة كلوحات فنية، إلى جانب بعض المشغولات اليدوية، ليكون بذلك واحداً من مؤسسي الفن الفلسطيني الحديث إلى جانب زلفة السعدي (1905-1988) التي برز أول نشاطاتها في المعرض العربي الأول 1933، وقدمت مجموعة من اللوحات الزيتية لكنها تميزت عن زلاطيمو الذي اتسمت رسوماته بالفطرية، في حين أن السعدي برعت لوحاته بإتقان التفاصيل والمنظور وكذلك قدرتها على النقل من الواقع بدرجة كبيرة.

من الأسماء الفنية الفلسطينية الأخرى التي أسست لفن ما قبل النكبة جمال بدران (1909-1999)، وصوفي حلبي (1912-1997)، وجبرا إبراهيم جبرا (1920- 1994)، وغيرهم. (بلاطة 2000، 47-81)



حفر على المازونيت، -1959، 32x41 مصطفى الحلاج، رسمت عام 1959

(المصدر: https://bit. ly/3byDCHB)

الفن الفلسطيني بعد النكبة

يمكن تقسيم هذه المرحلة إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى وانهيار الإمبراطورية العثمانية، ودخول القوات البريطانية واحتلال فلسطين في الفترة ما بين 1917-1948، كان الفن الفلسطيني في حالة ترقب وانشغال بشأن القضايا الوطنية والقومية، وبعد احتلال فلسطين، تشتتت المواهب الفنية في المنافي ودول اللجوء، مثل: سوريا، ولبنان، والأردن وبقية دولة العالم، ما خلق شكلاً جديداً من اهتمام الفن الفلسطيني، الذي يمكن وصفه بالفن السياسي وفن الاغتراب، فقد أعاد الفنانون رسم بلادهم من وجهة نظر أخرى، تنوعت بين الحنين والاغتراب والمقاومة، وبرزت العديد من الأسماء الفنية بعد النكبة، التي كان لها أكبر الأثر في إعادة صياغة الهوية الفنية الفلسطينية ورسم ملامحها مجدداً.

كان مـن طليعـة الفنانـين بـول غراغوسـيان (1926-1993)، الـذي مـزج في مشروعـه بـين تجربتـه الشـخصية وقضايـاه الوطنيـة بشـكل عـام بعـد أن حطـت رحالـه في لبنـان، فاتجـه نحـو الأعـمال التجريديـة التعبيريـة وحافـظ عـلى تطـوره الفنـي بشـكل كبـير، وإبراهيـم هزيمـة (1933) الـذي هاجـر لسـوريا مـع عائلتـه ومـن ثـم إلى ألمانيـا، فرسـم حيـاة الفلسـطينيين بأسـلوب تعبـيري مازجـاً بـين الإنسـان والمـكان كالبيـوت والقـرى، ومـن أعمالـه لوحـة الانتفاضـة والانتظـار وفلسـطين بلـد أحلامـي.

أمـا الفنـان إسـماعيل شـموط (1930-2006)، الـذي هجّـر إلى مخيـم خـان يونـس بعـد نكبـة العـام 1948، ودرس الفـن في مـصر، فاشـتهرت أعمالـه بأنهـا عـبرت عـن القضيـة الفلسـطينية بشـكل مبـاشر، وأعـاد رسـم اللاجئـين في أعـمال لفتـت الانتبـاه، وقـدم الكثـير مـن اللوحـات التـي اشـتهرت عـلى مسـتوى واسـع مثـل لوحـة إلى أيـن؟، هنـا كان أبي، بقايـا الرحيـل، سـنعود، وغيرهـا الكثـير، وقـد تنقـل شـموط في كثـير مـن الـدول بـين بـيروت والكويـت والأردن.

ولجـأ ناجـي العـلي (1937-1989) إلى بـيروت وتنقـل في دول عـدة إلى أن اغتيـل في لنـدن، وقـد سـخّر فنـه للدفـاع عـن مواقفـه الوطنيـة والإنسـانية التـي تخـدم قضيـة فلسـطين الكـبرى، فاتجـه نحـو الفـن الناقـد والـلاذع، فـن الكاريكاتـير، الـذي قـدم مـن خلالـه رؤى واقعيـة ومسـتقبلية لا نـزال نعيشـها لغايـة هـذه اللحظـة، وقـد انتقـد دور منظمـة التحريـر وقادتهـا، مـا شـكل خطـراً عـلى حياتـه، وقـد اسـتطاع أن يؤيقـن أعمالـه مـن خـلال شـخصية حنظلـة التـي تمثـل اللاجـئ الفلسـطيني في أماكـن تواجـده.

وحمّـل مصطفـى الحـلاج (1938-2002) الـذي لجـأ إلى سـوريا، أعمالـه بـإرث أسـطوري، لا يمكـن فصـل أعمالـه الحديثـة التـي أسسـت للمعـاصرة عـن ربطهـا بتاريـخ الميثولوجيـا، جمعـت بـين الفطـرة والمعاصرة، ويعـد هـذا العمـل عمـلاً أيقونيّـاً للفنـان إلى جانـب مجموعـة أخـرى مـن أعمالـه التـي انتـشرت واشـتهرت في المنطقـة العربيـة، ويختلـف عـن بقيـة الأعـمال بالابتعـاد عـن الرمزيـة وتبريـر الفعـل المقـاوم وضروراتـه إلى أصـل الحكايـة في تاريـخ الوجـود الإنسـاني للفلسـطينيين عـلى مـر العصـور.

وتحمـل أعـمال الحـلاج قصصـاً خـارج العـادي، تعيـد رصـد الميثولوجيـا وعلاقتهـا بالمـكان والزمـان، وقـد سـاهمت في تأسـيس الفـن المعـاصر في سـوريا وفلسـطين. وأصبحـت أعمالـه تقـدم نقاشـات تاريخيـة معمّقـة، تجـاوزت اليومـي وبنـت منهجـاً فنيّـاً ذا أبعـاد ميثولوجيـة.

أسـطورة موتـه كانـت أسـبق، فقـد التهمـت النـار جسـده وأعمالـه، تـاركاً وسـط لوحتـه العملاقـة تلـك السـفينة التـي وضـع فيهـا كل مكونـات الحيـاة الإنسـانية، لكنـه لم يصعـد عليهـا ليقـود رحلـة الخـلاص الجديـدة التـي كان يريـد إعـادة تمثيلهـا. ومـن أعمالـه ارتجـالات الحيـاة (جداريـة طباعيـة) وتعـد أطـول لوحـة جداريـة في العـالم. (بلاطـة 2000، 101-119)

في ظـل التجربـة الفلسـطينية التـي جمعـت بـين الداخـل ومناطـق الشـتات، فبعـد النكسـة ١٩٦٧، تمثلـت رؤيـة الفـن التشـكيلي نحـو التجديـد واسـتلهام روح النضـال والثـورة خاصـة بعـد هزيمـة العـام 1967، وأصبـح عـلى الشـعب الفلسـطيني تحديـد مسـاره النضـالي مـن خـلال وضـع مخططات ورؤى شـاملة كانـت مـن بينهـا اتحـاد الفنانـين التشـكيليين الـذي أنشـئ في العـام 1969 وجمـع شـمل الفنانـين الفلسـطينيين حـول العـالم ضمـن اتحـاد يمثلهـم ويدعـم النضـال الفلسـطيني ويكـون جنبـاً

إلى جنب مع الشارع وثوراته ضد الاحتلال، فبرز العديد من الفنانين الفلسطينيين حول العالم مثل عبد الحي مسلم، وتمام الأكحل، وتوفيق عبد العال، وحسني رضوان، ومحمد بشناق، وفاطمة المحب، وسامية زرو، وأحمد نعواش، ونصر عبد العزيز، ومحمود طه، والكثير غيرهم في الأردن الذين ساهموا بشكل كبير وملحوظ في تشكيل الحركة الفنية الأردنية، في حين ظهرت في فلسطين أسماء مهمة مثل سليمان منصور الذي اشتهر بلوحته جمل المحامل، وبشير السنوار، ونبيل عناني، وفتحي غبن، وتيسير بركات، وجواد المالحي، وخليل رباح، وسميرة بدران، وكامل المغني، وعصام بدر، وفيرا تماري، وتيسير شرف، وغيرهم، الذين تأثروا بالمحيط السياسي، فقدموا أعمالهم واتسمت ببعدها السياسي الذي يدعو إلى التحرر والبناء وإعادة استلهام المكان والحنين لماضي المدن والقرى المهجّرة، وإذ كان من الصعب تقديم أعمال ثورية مباشرة خوفاً من اعتقال أصحابها كما حدث مع بعض الفنانين آنذاك، فقد لجأوا للتعبير غير المباشر عن ارتباطهم بالمكان، وضرورة التحرر من جور الاحتلال.

أما فنانو الداخل المحتل عام 1948، فقد عانوا بشكل عنصري من سياسات الاحتلال، فعمل بعضهم على إعادة استلهام الحنين للأرض والشجر والبحر، والبعض الآخر بحث عن تكوين تجربته مع السياق العالمي للتجربة الفنية، وقد برز من أهم فناني الداخل المحتل كل من عبد عابدي الذي اشتهر بجدارية النصب التذكاري في سخنين، وخليل ريّان، وأسد عزي الذي ذهب باتجاه المعاصرة في أعماله واستخدام التقنيات المختلفة، وعاصم أبو شقرة الذي اشتهر بموضوعه الصبار، فقد استخدم رسم الصبّار كرمز للوجود والصمود الفلسطيني، وميخائيل توما، وإبراهيم النوباني، وإبراهيم حجازي، وغيرهم.

وفي التجارب الفنية حول العالم، لا سيما في أوروبا، فقد اتجه غالبها نحو الفن التجريدي واستخدام الوسائط المتعددة وذلك بحكم مباشرتهم واطلاعهم على التجارب العالمية من ناحية، كما أن تميز التجارب الفردية يعيد للتجربة الفلسطينية وجودها ودعمها، وبسبب التواصل المباشر بين فناني الشتات وفلسطين المكان، فقد اتجهوا نحو أساليب متعددة مثل آمال عبد النور، وجمانة الحسيني، ومنى حاطوم، وتيسير بطنيجي، وسامية حلبي، وكمال بلاطة، وفلاديمير تماري، ونبيل شحادة، وسوزان حجاب، وغيرهم الكثير.

وقد ساهم الفنانون المجددون حول العالم بفتح الآفاق أمام التجارب الفلسطينية الشابة لتقديم مشاريعهم المعاصرة والبحث في مفاهيم جديدة في الفن الفلسطيني، لا سيما بعد اتفاق أوسلو في العام 1994، فظهر العديد من الفنانين الشباب الذين ساهموا بشكل كبير في الإضافة للفن إن كان عبر الأسلوب أو الموضوع أو التقنيات والوسائط المتعددة.

تطور الفن الفلسطيني عند جيل الشباب وتحديداً مرحلة ما بعد أوسلو، وأخذت أعمالهم تناقش موضوعات مختلفة، ففي حين كان الفن يقدم نموذجاً عن الثورة والأرض والهوية كدلالات ورموز سياسية ووطنية، وذلك ما تطلبته المرحلة من دور مؤثر بين الفن والقضايا الاجتماعية، فإن التغيرات السياسية ساعدت لاحقاً لتقديم موضوعات مختلفة مع حفاظها على الإرث

الوطني والإنساني، فعبّرت عن الحدود والحصار والاغتراب والحنين وقصص شخصية أخرى، بحيث واكب التطورات الفنية العالمية بسبب الانفتاح الثقافي والفني وفرض مساحة مخصصة للإنتاج الفلسطيني لمواكبته المعاصرة وتجدد التقنيات والوسائط المختلفة بين اللوحة والفيديو والفن المفاهيمي، التي لعبت دوراً كبيراً في توسيع دائرة عرض الأعمال الفلسطينية حول العالم، كما عند إميلي جاسر، وتيسير البطنيجي، وستيف سابيلا، وهاني زعرب، وحازم حرب، ومحمد جحا، وبشار الحروب، وعبد الرحمن القطناني، وبشير مخّول، ومنذر جوابرة، وغيرهم.

الموضوع الرابع: قراءة وتحليل العمل الفني

إن قراءة أي عمل فني تحتاج إلى مجموعة من الخطوات، بدءاً من تدريب العين على تنوع العمل الفني، من حيث التقنيات والتكنيك والأسلوب، ودراسة الثقافة المنتجة للفن أو الفنان، وقيمة الفن ما بين الإنسان والطبيعة، التي تعتمد في تكوينها على هذه الجدليات لنستطيع تحليل أو وصف أو تذوق أي عمل فني مهما كان مستجدّاً أو غريباً. ومن أجل فهم أعمق لماهية الفن في الثقافات الاجتماعية ودورها في المساهمات الحضارية، يغيب الوضوح حول دور الفنان في صناعة الفن، لكن في الوقت نفسه لا يمكن إنكار دور الفن في صناعة الحضارات وقيمة دراسة الفنون في دراسة تاريخ المكان والإنسان عن طريق الإبداع المتمثل في الفن، وهذا ما أشار إليه جبرا إبراهيم جبرا في كتابه «الفن والفنان» (إبراهيم 2000) في ضرورة فهم العلاقة بينهما لدراسة الإنتاجات البشرية من مواد متشابهة، في ظل اختلاف الخصوصيات الثقافية التي تعكس طابع الهوية والشكل على نوع الإنتاج.

في حين أن عملية النقد تحتاج لمعرفة أوسع لدراسة النظريات الفلسفية والفنية والمدارس الأدبية والنقدية وتقاطعها مع مختلف الفنون، كما تحتاج إلى متابعة مكثفة للإنتاج الفني عبر العصور، وكذلك الاطلاع المباشر على الإنتاجات الفنية الحديثة والمعاصرة والدور السياسي والاقتصادي في توجيه عجلة الفن لما يحققه ذلك من تأثير في المواقف وتأثير في الثقافات الإنسانية التي تختلط ما بين الانفتاح والتبعية، وقد يفقد الفن خصوصيته المكانية إذا تجرد من ثقافة الفن في قيمة وأسباب ما ينتجه، وهنا يمكن الفصل بين فن الصناعة وفن المحاكاة أو التقليد.

ومن أجل دراسة العمل الفني، يجب تحديد مجموعة من الأولويات التي تتمثل في شكل العمل الفني ومضمونه، وفترته الزمنية، والوسيط الفني، ومن ثم فكرة العمل الفني ولاحقاً صاحب العمل.

العمل الفني بين الشكل والمضمون

العمل الفني المنتج هو عبارة عن إدراك حسي تبلور عبر شكل عضوي، لا عبر وسيط يذكرنا بشيء، ليتحول إلى شكل قائم بذاته يحمل دلالات ومعاني لا إشارات لأحداث وانفعالات فقط، وهذه أولى خطوات فهم الشكل، بحيث لا يجب مقارنته أو مشابهته بصور واقعية دون الأخذ بعين الاعتبار ما يمثله هذا الشكل من مواد، فيعمل الفنان على استلهام عناصره من البيئة

المحيطة، ومن ثم يعيد إنتاجها ضمن مفرداته الخاصة التي أعطت طابعاً منفرداً لصياغته الشكلية للمنتج الذي وظف عناصر العمل الفني في بناء الشكل مثل اللون أو الوسيط والتناسب والتوازن والملمس والإيقاع والحركة والسكون، بحيث شكل ذلك كله موقفاً فنيّاً لا يتوقف على الشكل فقط، بل التعبير والبناء. وعند قراءة العمل، يجب التخلص من الأحداث والموضوعات وبناء علاقة حوارية نقية مع اللوحة التي سيقودها الشكل نحو تعابير ورموز داخلها.

فالعمل الفني مركب ما بين المرئي والماوراء، وهو يدعو لتحفيز الخيال عبر ضرورة الشكل كمفتاح بصري للعمل الفني الذي بدأ يتضح أكثر فأكثر بعد اكتشاف الفوتوغرافيا في نهاية القرن التاسع عشر، وما خلقه ذلك من تحول للبحث في الشكل باعتباره موضوعاً قائماً بذاته لا وسيطاً تسجيلياً عبر ما بدأته المدرسة التأثيرية أو الانطباعية في كسر الأشكال الكلاسيكية السائدة قبل ذلك، مثل الكلاسيكية الجديدة التي تزعمها جاك لويس ديفيد، والرومانتيكية عند ديلا كرواه، والواقعية عند غوستاف كوربيه. (بسيوني 1995، 11-20)

المضمون في العمل الفني

يعكس المضمون درجة الوعي الاجتماعي والفردي لدى الفنان، ويمثل موقفاً له، ففي حين كان المضمون مهمّاً كما في منمنمات العصور الوسطى وعصر النهضة، فإن الفن الحديث خلق جدلاً واسعاً في تأثير كل منهما على الآخر. ويرتبط بموضوع الفنان وأسلوبه، ويعد مهمة صعبة، بحيث يتسم ما بين الوضوح والضبابية في تعدد المعنى بالنسبة للمتلقي، إذ يعتمد على شكل اللوحة وقصدية الفنان، والظروف التي بني فيها العمل الفني الذي يخضع لظروف سياسية واجتماعية واقتصادية تمنع أو تسمح للفنان بإعلان موقفه بشكل واضح من عدمه، فالتغيرات الاجتماعية تلعب دوراً بارزاً في بناء مضمون العمل الفني الذي لا ينفصل عن الشكل بتاتاً، بل يعمل الموضوع على تشذيب وإعداد التقنيات والتكنيك لإيصال فكرة العمل عن طريق المضمون. (فيشر 1986، 177-182)

وفي مقارنة بين فن اللوحة وبين الفنون المعاصرة، فإن العودة لقيمة المضمون أصبحت أهم وأكثر بروزاً، لا سيما حينما نشاهد أعمالاً قد تجاوزت المفاهيم الجمالية في العمل الفني، باعتبار أن النص أو مضمون العمل هو المهم، كما يظهر في الفن المفاهيمي الذي لم يعد يعتمد على الشكل إطلاقاً، إذ يمكن مشاهدة كرسي ملقى على الأرض في الفراغ ليكون هدف العمل هو المضمون وما ستنقله الحركة من رسائل للمشاهدين.

عند زيارة متحف اللوفر بباريس، يمكن مشاهدة «موت سردنابالس» ليوجين ديلاكرواه، وسردنابالس هو آخر ملوك الأشوريين، متكئاً على أريكته ملقاة عند قدميه فتاة شبه عارية. يحيط بهما خراب ودمار ونيران تلتهم القصر، التي ستلتهم الملك وعشيقته في طقس جنائزي مهيب، الذي ألهم بهذا المشهد الفنان والكتاب والشعراء في أوروبا.

اللوحة أنتجت في العام 1827، لكنها عكست أجواءً وقراءات مهمة لتناول وتحليل العمل

الفنـي التـي جـاءت عـلى النحـو التـالي:

تعكـس اللوحـة الجـو الثقـافي العـام في باريـس بعـد الثـورة الفرنسـية وعـصر نابليـون، وبدورهـا تعكــس حــماس الشــباب آنــذاك في نظرتهــم لمفهــوم الســلطة والعشــق والنهايــات المفجعــة كسـميراميس وكليوبـترا وديدونـة ملكـة قرطـاج، وهـذه دعـوة لاسـتثارة خيـال المبدعـين وتأصيـل للصـور الأسـطورية التـي تناولتهـا المجتمعـات والحكايـات والتاريـخ. أمـا في الناحيـة الأخـرى، فقـد اسـتمد ديلاكـرواه مشـهديته البصريـة مـن مسرحيـة «مأسـاة سردنابالـس» للشـاعر البريطـاني بايـرون- معبـود الشـباب في باريـس، وفي ذلـك، عملـت هـذه اللوحـة عـلى اعـتراف ديلاكـرواه بعالمـه الباطـن عـبر تلـك الرؤيـة الجنائزيـة التـي فجـرت رغباتـه، ويسـتلهم كل مـا هـو خيـالي، وجعلتـه ينتـج هـذا العمـل لإبهـار النـاس وعـدم نسـيانه بعـد أن حـول هـذا الخيـال لصـورة بصريـة، سبق رسـمها الاكتشـافات الأثريـة التـي أكـدت عـلى تقـارب الخيـال في الصـورة المنتجـة لديلاكـرواه ومـا أثبتـه علـم الآثـار. (جـبرا 2000، 120-128)

هـذه واحـدة مـن الصـور والمشـاهدات التـي يمكـن للفـن أن يقدمهـا كنمـوذج تحليـلي ومعـرفي، وقدرتـه عـلى وضـع نفسـه في مصـاف القـراءات التاريخيـة وضرورتهـا، كـما تمثـل تحليـلاً عـلى علاقـة الفنـون معـاً وتقاطعهـا مـع المسـار التاريخـي وكيـف يمكـن للرمزيـة أن تقـدم في الفـن دون ترجمـة هـذا الموقـف بوضـوح تـام، وإنمـا يمكـن اسـتنباط وإسـقاط هـذه الرؤيـة عـلى مواقـف أخـرى وقـدرة كل مسـار في تأثـيره عـلى الآخـر، في حـين تصبـح مهمـة الباحـث والكاتـب إيجـاد العلاقـة بـين العمـل المنتـج ونشـأته أو مصـدره، فـلا يمكـن للفـن أن ينتـج نماذجـه بمعـزل عـن الواقـع والحقائـق، لا يمكنـه أن يثبـت وجـوده مـن عدمـه.

وذلـك يدعـو إلى البحـث والتنـاص بـين المـادة البصريـة وغيرهـا مـن أنـواع الفنـون، ويتطلـب ذكاءً وثقافـة عاليـة لـدى الـروائي في وصـف العمـل، ليـس كـما يمكـن ترجمتـه مـن الصـورة بمعـزل عـن البعـد التاريخـي والبيئـي، بـل في تقديـم تعريـف أوسـع يتقـدم مـع البعـد النفسـي والجـمالي والفلسـفي، ففـي حـين تـم الحديـث عـن المدرسـة التعبيريـة، أعيـد ربطهـا بالنظريـة الفرويديـة وعلـم النفـس، وهـذه إشـارة تبـدو أكـثر وضوحـاً لتقاطـع الفنـون مـع الفلسـفات والنظريـات الاجتماعيـة والعلميـة.

أمثلة لتغطيات صحفية للفن التشكيلي:

- في الرابـط التـالي تغطيـة عـلى موقـع الجزيـرة مـن أنطـوان جـاكي لمعـرض الفنانـة منـى حاطـوم في باريـس: https://bit. ly/3cDCsuy
- في الرابـط التـالي تغطيـة في صحيفـة العـربي الجديـد مـن نـوال العـلي لمعـرض الفنـان حـازم حـرب في بروكسـل: https://bit. ly/3aws5Hw
- في الرابـط التـالي تغطيـة عـلى العـربي الجديـد كتبهـا منـذر جوابـرة عـن المجموعـة الفنيـة التونسـية ST4 التـي ترسـم عـلى الجـدران: https://bit. ly/2S2chFZ

رابعاً: الشق العملي

ينصح بالعمل على التفاعل الفني بالرؤى التالية:

من أجل تأصيل المعلومات والتدريب على تحليل العمل الفني، يتم عرض بعض الأعمال الفنية، ومن ثم محاولة تحليلها فنيّاً ودراسة عناصر العمل الفني، ويمكن طلب الإرشاد والمساعدة من بعض الفنانين أو كتاب الفن لمراجعة هذه المواد، وتقديم بعض الملاحظات في استخدام الصياغات الفنية، ومحاولة تحرير المقالات الفنية من النص الأدبي إلى النص البصري الذي يعتمد على تفكيك بنية العمل من خلال توظيف مصطلحات عامة تختص بعناصر العمل، مثل: اللون، والخط، والتكنيك، والتقنيات، وعمل مقاربات بين أساليب الفنانين لا سيما الفنانين الذين يعملون بنفس المدارس الفنية.

زيارات المعارض التي تقام في المناطق القريبة، أو عبر زيارة المتاحف الافتراضية التي تنشر حولها بعض المقالات والحوارات الفنية التي تتعلق بتحليل الأعمال وأهميتها وعلاقاتها مع الظروف المحيطة.

تنظيم بعض اللقاءات مع الفنانين عبر تسجيل حوارات والتدريب على صياغة الجمل بحيث تتجاوز الأسئلة التقليدية وتقديم مقترحات لتجارب الفنانين حول تجاربهم، وأسباب استخدام هذه الصياغات والوسائط التي يستعملها الفنان بتنفيذ أعماله، إضافة للتقنيات التي يستلهمها بأعماله.

تقديم أسئلة حول دور الفن في المجتمع وضروراته، وماذا يمكن للفن أن يقدم في ظل ظروف استثنائية لشعوب ترزح تحت الاحتلال، أو تعيش تحت أنماط حكومات رأسمالية أو جمهورية.. إلخ، وكيف يستطيع الفن أن يقاوم الأنظمة الديكتاتورية أو ضرورته لشعوب العالم الثالث والفقر وغيرها، وربما هذه تساعد على تقديم قراءات معاصرة للفنون تساهم بشكل كبير وفاعل على تأهيل المتدرب لاستخدام مصطلحات وصياغات فنية غير تقليدية.

إرشاد الطلاب لضرورة الحصول على كتيبات و(بروشورات) المعارض التي تساهم بشكل فعلي في تعريفهم على مفاهيم الأعمال الفنية، لا سيما في ظل انفتاح الفن بين الفن المعاصر والفن الحديث الذي ما زال يقدمه المجتمع العربي.

يمكن دعوة بعض الفنانين للحديث عن تجاربهم، وما تشمله من تقنيات ومراحل وتطورات زمنية تكون قد ساهمت بتقديم أعمالهم على المستوى المحلي أو العربي أو الدولي.

بالإمكان تنظيم معرض افتراضي على صفحة تواصل اجتماعي بحيث يعرض الطلاب لوحات من حقب تطور الفن، والمدارس الفنية، وسوف يخلق هذا ثقافة ذاتية لكل طالب، وهو يختار اللوحة ويدرسها ويشرحها إلكترونيّاً لباقي الطلاب.

لا بد من تكليف الطلاب بكتابة تحليل فني لمشروع فني ما، وان لم يكن كتابة، فعمل فيديو قصير مع تعليق صوتي، أو مقابلة مع فنان، أو كتابة تقرير صحافي يكون مشبكه الإخباري قضية في الفن التشكيلي كقطاع أو كجمهور أو فنانين أو خامات أو معارض أو سياسات إدارة ثقافية.. وهكذا.

خامساً: قراءات إضافية

- بسيوني، فاروق. 1995. قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو. القاهرة: دار الشروق.
- كامل، عادل. [د.ت]. الفن التشكيلي المعاصر في العراق. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- آل سعيد، شاكر. 1995. حوار الفن التشكيلي. الأردن: مؤسسة عبد الحميد شومان- دارة الفنون.
- باونيس، ألان. 1994. الفن الأوروبي الحديث. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- شهيد، هيلا. 2017. الوعي الجمالي بين فلسفتي العلم والبراغماتية. بيروت: دار الرافدين.
- جوابرة، نصر. 2005. البنية الفكرية للفن التشكيلي المعاصر في فلسطين. الأردن: دار الرائد للنشر والتوزيع.

قائمة المصادر والمراجع

إبراهيم، جبرا. 2000. *الفن والفنان كتابات في النقد التشكيلي*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

بسيوني، فاروق. 1995. *قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو*. القاهرة: دار الشروق.

بلاطة، كمال. 2000. *استحضار المكان دراسة في الفن التشكيلي المعاصر*. [د.م]: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

البهنسي، عفيف. 1997. *النقد الفني وقراءة الصورة*. القاهرة ودمشق: دار الكتاب العربي.

بوكهارت، ياكوب. 2005. *حضارة عصر النهضة في إيطاليا*. المجلد الأول. ت. عبد العزيز توفيق جاويد. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

خليل، فخري. 2005. *أعلام الفن الحديث*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

رايس، ديفيد تالبوت. 2002. *الفن الإسلامي*. ت. فخري خليل. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

سليمان، عامر. 1993. العراق في التاريخ القديم. الموصل: جامعة الموصل.

سيرنسكي، كلود. 2016. الفن الحديث. ت. أحمد صالح الفقيه. اليمن: المؤسسة اليمنية للتنمية الثقافية.

عكاشة، ثروت. [د.ت]. *تاريخ الفن العراقي سومر وبابل وآشور ٤*. بيروت: مطبعة فينيقيا.

عوض، لويس. 1987. *ثورة الفكر في عصر النهضة الأوروبية*. القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر.

غومبرتش، إرنست. 2016. *قصة الفن*. ت: عارف حديفةالمنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار.

فيشر، إرنست، 1986. *ضرورة الفن*. ت. أسعد حليم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الماجدي، خزعل. 1997. *أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ*. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.

مارسييه، جورج. 2016. *الفن الإسلامي*. ت: عبلة عبد الرازق. القاهرة: المركز القومي للترجمة.

مورتـكات، أنطـون. 1975. *الفـن في العـراق القديـم*. ت. عيـسى سـلمان وسـليم طـه التكريتـي. بغـداد: مديريـة الثقافـة العامـة، مطبعـة الأديـب البغداديـة.

مـوري، بيـتر وليـنـدا مـوري. 2003. *فـن عـصر النهضـة*. ت. فخـري خليـل. بـيروت: المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنـشر.

مولـر، جـوزف اميـل وفرانـك ايلـغ. 1988. *مئـة عـام مـن الرسـم الحديـث*. ت. فخـري خليـل، بغـداد: دار المأمـون للترجمـة والنـشر.

مولـر، جوزيـف أميـل. 1988. *الفـن في القـرن العشريـن*. ت. مهـاة فـرح الخـوري. دمشـق: دار طـلاس للدراسـات والترجمـة والنـشر.

هـاوزر، آرنولـد. 2005. *الفـن والمجتمـع عـبر التاريـخ، الجـزء الأول والجـزء الثـاني*. ت. فـؤاد زكريـا. الإسـكندرية: دار الوفـاء لدنيـا الطباعـة.

يحيى، مصطفى. 1993. *القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية*. مصر: دار المعارف.

الأسبوع السادس:

فن الكاريكاتير

إعداد: عماد حجاج

فنان الكاريكاتير المعروف بـ (أبو محجوب)

أولاً: أهداف الأسبوع

- تعريف الطلاب على تاريخ ظهور الكاريكاتير في العالم وأهم رسامي الكاريكاتير العالميين الأوائل.
- إطلاع الطلاب على مرحلة ظهور أولى رسومات الكاريكاتير في العالم العربي ورواده العرب الأوائل.
- تعريف دارسي هذا المساق بأهم مدارس فن الكاريكاتير في العالم ورموز هذه المدارس ورسومات توضح كل مدرسة.
- تعليم صحافيي المستقبل كيفية قراءة رسمة الكاريكاتير والكتابة عنها أو عن صاحبها ومدرسته الفنية.
- إطلاع الطلاب على عدد من رسامي الكاريكاتير في فلسطين والعالم العربي كمقدمة لكتابة بروفايلات صحافية عنهم.

ثانياً: الخطة التعلمية

ننصح المحاضرين الذين سيقومون بتدريس هذا الأسبوع التعلمي، بأن يكون الشق النظري أساسيّاً في تكوين معرفة تاريخية ومكانية على فن الكاريكاتير.

ولكن ذلك لا يعني الاستغناء عن وسائل إبداعية أخرى في تعلم هذا الأسبوع، كأن يستضيف المحاضر فنان كاريكاتير محليّاً لمساعدته في الشرح، أو أن يعطي المحاضر الطلاب عناوين كتب ومراجع إضافية في الموضوع، أو أن يطلب منهم جلب رسومات أحبوها وتحليلها وقراءة كل زاوية فيها بناء على ما تعلموه من هذا الأسبوع.

ونقترح على المحاضر أيضاً تقسيم الأسبوع إلى محاضرتين: الأولى نظرية وشرح، وتأخذ أسلوب المحاضرة، فيما تأخذ الثانية صفة المختبر بأن يقوم الطلاب أنفسهم بعروض عن مجلات كاريكاتير أو فنانين أحبوهم أو مدارس يرون أنها مهمة، بما يكفي لتنمية دوافعهم الداخلية لتعلم الكاريكاتير وليس تلقيه من المحاضرين فقط.



فرنسا وبريطانيا تقتسمان الكرة الأرضية- رسم ساخر بعنوان اقتسام الكعكة، من القرن التاسع عشر

ثالثاً: الشق النظري

الموضوع الأول: تعريف الكاريكاتير

هو رسم ساخر سريع يحتوي على تعليق أو دون تعليق يعبر عن رأي الفنان ويظهر بشكل دوري في إحدى وسائل النشر (Hoffman 1957, 86). ويُعرف الفنان الذي يرسم هذه الرسومات باسم رسام الكاريكاتير.

وعادة ما تجمع رسومات الكاريكاتير ما بين المهارة الفنية، والغضب والسخرية من أجل التشكيك في السلطة ولفت الانتباه إلى الفساد والعنف السياسي وغيرها من العلل الاجتماعية، (MacMillan 1975, 52) وأحد التعريفات المختلفة لهذا الفن الصحافي هو أن فن الكاريكاتير مزيج من الفن والسياسة والصحافة.

وحسب الموسوعة البريطانية، فالكاريكاتير هو العرض المشوه لشخص أو نموذج أو فعل، وعادة ما نتمسك بملمح بارز في هذا العرض ثم نغالي في إبرازه ونجعل أعضاء الحيوانات أو الطيور أو النباتات بدلاً من الذات الإنسانية أو نقوم بعمل تناظر وظيفي للأفعال الحيوانية.

وأخيراً، وحسب ويكيبيديا، يرد تعريف الكاريكاتير بأنه فن ساخر من فنون الرسم وهو صورة تبالغ في إظهار وتحريف الملامح الطبيعية أو خصائص ومميزات شخص أو جسم ما بهدف السخرية أو النقد الاجتماعي والسياسي.

الموضوع الثاني: تاريخ الكاريكاتير

تختلف الآراء حول البداية التاريخية لهذا الفن، والبعض يرجع نشوء الكاريكاتير مع نشوء حس السخرية عند الإنسان البدائي، حيث كان الرسم سابقاً للكتابة لسكان الكهوف، وبعض رسومات الإنسان الأول فيها شيء من تقنيات الكاريكاتير الحالية كالمبالغة والتهويل والتلاعب بنسب الأشكال لخدمة رسالة ما، وعلى مر التاريخ، يجد الباحث عن الكاريكاتير نقوشاً وبرديات من الحضارة الفرعونية وحضارات ما بين النهرين تحوي رسوماً ذات حس ساخر ويمكن اعتبارها رسومات ساخرة، كما أن بعض تماثيل الحضارة الرومانية احتوت تجسيدات مضحكة فيها مبالغة كاريكاتيرية واضحة، ومثلها كذلك خربشات الجرافيتي القديمة على أسوار بومبي ونقوش الأواني اليونانية، كما أن سقراط وغيره ذكروا شخصاً يدعى بوزون ورسومه الساخرة.



بردية قديمة تصور أسداً يلعب الشطرنج مع غزال

إلا أن الرسم الساخر الأقرب لما نعرفه الآن ربما بدأ بخربشات الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي في القرن الخامس عشر، الذي رسم وجوهاً مضحكة في حس ساخر بأنوف كبيرة وملامح مشوهة ساخرة. دافنشي عرف بنزعته نحو المثالية وربما كانت خربشاته الساخرة تلك نزعة مختلفة تناقض المثالية وتتجه للتشويه والمبالغة الفنية المدروسة والرغبة في تغيير صرامة الرسم والتصوير المثالي إلى فكاهة وسخرية بصرية لا تتقيد بنسب مثالية وتدفع المشاهد للضحك، خربشات دافنشي على قلتها واختلافها عن أسلوبه المعروف كانت تأسيساً مهمّاً لفن الكاريكاتير وفن رسم الوجوه الساخر أو البورتريه الساخر.



من رسومات الكهوف القديمة



رسم للوكاس كراناخ يصور اضطهاد الكنيسة
من حملة مارتن لوثر

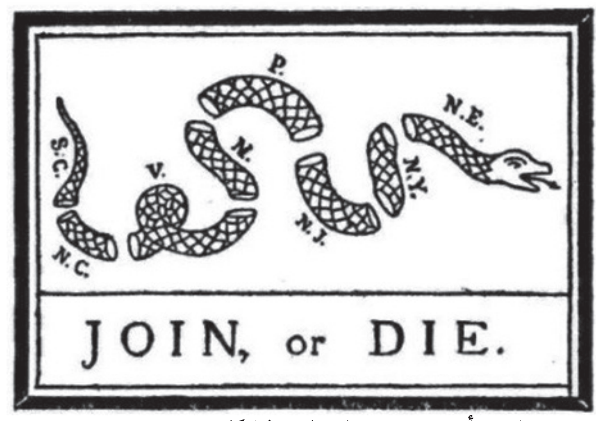




من خربشات دافنشي، بورتريه ساخر
(سكتشات 1452)

وبعـد دافنـشي، كان الـبروز الأكـبر للكاريكاتـير في أشـكاله الأوليـة عـبر حمـلات الإصـلاح الدينـي التـي قـام بهـا الراهـب الألمـاني مارتـن لوثـر وتوظيفـه للرسـومات السـاخرة ورسـامي الكاريكاتـير لانتقـاد الكنيسـة الكاثوليكيـة وصكـوك الغفـران ضمـن حركتـه الإصلاحيـة الدينيـة في القـرن السـادس عـشر، حيـث أفـاد مـن الكاريكاتـير كوسـيلة بصريـة سـهلة الفهـم مـن قبـل النـاس البسـطاء الذيـن كانـوا أميـين في أغلبهـم وفهمـوا رسـالته الدينيـة الإصلاحيـة الناقـدة مـن خـلال الكاريكاتـير.

وقـد ازدهـر فـن الكاريكاتـير في إيطاليـا، فأبـدع الفنانـون الإيطاليـون كثـيراً مـن الأعـمال الفنيـة، ومـن أشـهرهم تيتيانـوس (-1477 1576) الـذي عمـد إلى مسـخ بعـض الصـور القديمـة المشـهورة بإعـادة تصويرهـا بأشـكال مضحكـة، وظهـرت أول رسـوم كاريكاتيريـة مهمّـة في أوروبـا خـلال القـرن السـادس عـشر الميـلادي، وأنجبـت بريطانيـا عـدداً مـن رسـامي الكاريكاتـير البارزيـن خـلال القرنـين



انضم أو تموت، رسم لبنجامين فرانكلين 1754
(عن الإنترنت: موقع إكس رودز فيرجينيا)

الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، وقد اشتهر وليام هوجارث برسوماته الكاريكاتيرية التي انتقدت مختلف طبقات المجتمع الإنجليزي، وأبدع جورج كروك شانك وجيمس جيلاري وتوماس رولاندسون المئات من الرسوم الكاريكاتيرية اللاذعة حول السياسة والحكومة في إنجلترا.

يعتبر الرسم الذي نفذه الأميركي بنجامين فرانكلين عام 1754، والذي يصور ثعباناً تمثل أجزاؤه المقطوعة المستعمرات الأميركية مع تعليق: انضم أو تموت!، أول رسم كاريكاتيري في أميركا. كان للرسم غرض سياسي واضح وهو التأسيس لرابطة بين الكانتونات الأميركية الناشئة في القرن الثامن عشر، وقد نُشر هذا الرسم في كل الصحف الأميركية في حينه. وهو مستوحى من خرافة شعبية هندية تقول بعودة الثعبان المقطع للحياة إذا جمعت أجزاؤه معاً، وهو عمليّاً أول كاريكاتير سياسي أميركي.



الملك يلتهم خبز الشعب الفرنسي، للفنان أونورويه دومييه

ومع تطور الطباعة والصحف الورقية في أوروبا وأميركا، ازدهر فن الكاريكاتير وكثر أعلامه ونجومه، وظهرت أولى مجلاته المتخصصة في القرن التاسع عشر وتبلورت مهنة رسام الكاريكاتير أكثر من ذي قبل، وصارت الرسومات الساخرة جنساً صحافيّاً مطلوباً في معظم الصحف وخاصة الساخرة منها.

يعد الفنان الفرنسي أونورويه دومييه Honoré Daumier (ولد عام 1808) من ألمع فناني الكاريكاتير في تلك الفترة، واشتهر كفنان ساخر يجيد فنون الطباعة والرسم والحفر والنحت. رسم دومييه أكثر من 500 لوحة فنية، وأنتج أكثر من 4000 لوحة طباعة حجرية و1000 عمل فني محفور على الخشب، ومئة منحوتة، واشتهر دومييه بكونه واحداً من آباء فن الكاريكاتير السياسي، ولم يقدر النقاد أعماله إلا بعد وفاته.

الموضوع الثالث: الكاريكاتير في العالم العربي

دخل الكاريكاتير في القرن التاسع عشر إلى المطبوعات العربية لأول مرة، وظهرت أولى الرسومات الساخرة باللغة العربية في جريدة أبو نظارة المصرية الساخرة التي أصدرها يعقوب صنوع (1878-1910) ويقال إن الأديب صنوع نفسه كان يرسم بها، وكذلك ظهرت في صحيفة الأهرام المصرية رسومات ساخرة على أيدي رسامين أجانب ترجمت رسوماتهم للعربية، وفي العراق، ظهرت مجلة حبزبوز الهزلية في العهد الملكي (-1931 1938) التي أسسها الصحافي نوري ثابت، واحتوت رسومات ناقدة للأوضاع السياسية في العراق في حينه، وفي المغرب العربي، تنسب إلى الفنان العصامي محمد بن علي الرباطي أول رسمة ساخرة منشورة (الحيسن 2018، 181). وتميزت بدايات الكاريكاتير العربي بالتأثر الكبير بالمدارس الأوروبية للكاريكاتير، وانتشرت طريقة تلقين فكرة الرسم من رئيس تحرير الصحيفة للرسام الذي ينفذها فقط، ورغم اشتمال موضوعات الكاريكاتير على موضوعات حياتية يومية، إلا أن المحظورات كانت كثيرة، ولاقى الكاريكاتير في بداياته الكثير من الحظر والمنع.

رواد الكاريكاتير العربي

في مصر، يعتبر الفنان الأرمني هاكوب صاروخان من رواد الكاريكاتير (-1898 1977) وهو صاحب شخصية المصري أفندي الخيالية الساخرة. فيما يعتبر الفنان عبد المنعم رخا الأب



من رسومات صاروخان في الأربعينيات، والمصري أفندي يخاطب تشرتشل



رسم للفنان رخا يظهر فيه سعد زغلول

الحقيقي للكاريكاتير المصري (1910-1989)، وسجن في الثلاثينيات بتهمة الإساءة للملك في رسومه. وهناك أيضاً من رواد هذا الفن في مصر الفنان رفقي التركي وسانتيس الإسباني وطوغان وغيرهم، ومن الملاحظ أن معظم رواد الكاريكاتير المصري كانوا من أصول غير عربية. أما في العراق، فمع بداية الثلاثينيات، ظهر عدد من رسامي الكاريكاتير الأوائل الذين نشر أغلبهم في مجلة حبزبوز آنفة الذكر، أهمهم الفنان عبد الجبار محمود وسعاد سليم وفائق حسن وعطا صبري. (الحجار 2017)



جيل الخمسينيات في مصر والعالم العربي

مـع الانطلاقـة التاريخيـة في جيـل رواد الكاريكاتـير العـربي، جـاء جيـل جديـد مـن رسـامي الكاريكاتـير العـرب، تزامنـت انطلاقتهـم الفنيـة في عقـدي الخمسـينيات والسـتينيات مـن القـرن المـاضي مـع الأحـداث والتحـولات السياسـية الكبـيرة التـي عاشـها الوطـن العـربي في تلـك الفـترة، حيـث المـد القومـي وحـركات اليسـار العالمـي ومركزيـة مـصر جـمال عبـد النـاصر وأثرهـا عربيّـاً، ومحـاولات الوحـدة، والمـد الاشـتراكي عالميّـاً، وحـركات التحـرر العربيـة مـن الاسـتعمار، والحـروب والصراعـات التـي عمـت المنطقـة، ولعـل أهـم مـا يميـز هـذا الجيـل مـن الرسـامين أنهـم أعطـوا الكاريكاتـير العـربي خصوصيتـه وهويتـه المتميـزة، وعـبروا أكـثر ممـن سـبقهم عـن همـوم وطموحـات شـعوبهم، واتجهـوا نحـو تجسـيد الخصوصيـة المحليـة عـبر الكاريكاتـير والاسـتفادة مـن اللهجـة المحكيـة، وكانـوا مرتبطـين كثـيراً بالأحـداث السياسـية، متميزيـن فيـما بينهـم بأسـلوبيتهم الفنيـة المعـاصرة ومحدّثـين كل بطريقتـه مـن حيـث اسـتخدام وسـائل رسـم مبتكـرة وأسـاليب وفنـون طباعية مسـاندة سـاهمت في زخـم كبـير في الرسـومات، مـع تمايـز كبـير بـين أسـاليبهم الفنيـة التـي تراوحـت بـين مـدارس فنيـة عـدة، وأفـادوا كذلـك مـن التقـدم الكبـير الـذي حصـل في فـن طباعـة الصحـف والمجـلات ومـن ازديـاد أهميـة الإعـلام المقـروء بالنسـبة للأنظمـة العربيـة الحاكمـة. كـما ظهـر الكاريكاتـير الملـون في تلـك الفـترة، وتنوعـت أسـاليب التظليـل والتلويـن بـين الرسـامين العـرب، وظهـر تمايـز بـين الرسـامين العـرب مـن حيـث الـولاء للسـلطة الحاكمـة أو معارضتهـا، وتباينـات وتناقضـات بـين بعـض الرسـامين بسـبب الاسـتقطابات السياسـية الحـادة والحـروب الإعلاميـة بـين الأنظمـة والأحـزاب العربيـة، فصرنـا نـرى رسـامي كاريكاتـير يعـبرون عـن رأي السـلطة وآخريـن معارضـين، ونـرى زعيـماً عربيّـاً يرسـم كبطـل في بلـده، ولكـن يمسـخره رسـام مـن بلـد عـربي آخـر، في خضـم الحـروب الإعلاميـة المتبادلـة بـين الـدول العربيـة في تلـك الفـترة. ومـن أهـم فنـاني هـذا الجيـل جـورج البهجـوري، وصـلاح جاهـين، ورجـائي ونيـس، وصـلاح الليثـي، وحجـازي، وبهجـت عثـمان.



رسم لبهجت عثمان، عن كتابه الدكتاتورية للمبتدئين (عثمان 1989)

الموضوع الرابع: مدارس الكاريكاتير الفنية



رسم لصلاح جاهين عن عبد الناصر (جاهين 1970، 3)

تتنوع وتختلف مدارس الرسم الساخر حسب العصر، وحسب الفنان، وحسب موضوعات الرسم الساخر ذاته، وتتداخل تلك المدارس وتتقاطع مع مدارس الرسم المعاصر والحديث نظراً للعلاقة الوطيدة بين الرسم الساخر والفنون التشكيلية عموماً، لكن يمكن استخلاص تصنيفات رئيسية تميز فن الكاريكاتير:

المدرسة الكلاسيكية في الكاريكاتير: وتتميز باستخدام اللونين الأبيض والأسود في الرسومات، والميل إلى استخدام المنظور الهندسي، واستخدام الخطوط المتوازية والمتقاطعة للتظليل، وكتابة النص بحروف طباعية ضمن أو تحت الرسم، ولا تقتصر هذه المدرسة على فترة زمنية محددة، فقد بدأت في الأربعينيات وما زالت باقية كأسلوب ومدرسة، وربما كانت غير رائجة كثيراً الآن، وتتميز بمفهوم رصين ومحافظ للسخرية، وتلتزم بالخطوط الحمراء، وتنحاز للتقاليد وقد تنبذ الحداثة، من أعلامها الفنان المصري صاروخان.



رسم لصاروخان عن أوضاع لبنان في سبعينيات القرن الماضي

مدرسة أوروبا الشرقية في الكاريكاتير: وهي مدرسة ازدهرت في الكتلة الشرقية السابقة في أوروبا في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، عمادها من الرسامين الروس الساخطين على ديكتاتورية الحزب الشيوعي والناقدين له عموماً، وهي تعتمد التجريد والاختصار في الخطوط والأشكال، ونبذ التعليق المكتوب غالباً وترك الكاريكاتير كرسالة بصرية محضة، تكثف فيها الفكرة وتختزل بأعلى قدر، أهم موضوعاتها نقد السلطة، ومسخرة الدكتاتورية، وإظهار تناقضات البشر، وانتقاد البيروقراطية، وتميل للتلميح والرمز بسبب الرقابة الحزبية في حينه. ومن أشهر من تأثروا بهذه المدرسة عربيّاً: علي فرزات، ومؤيد نعمة، ونبيل السلمي، وغيرهم.



من رسومات علي فرزات الصامتة (فرزات 2002)

مدرسة أوروبا الغربية في الكاريكاتير: وهي مدرسة ازدهرت في دول أوروبا الغربية أساساً، وتعتمد أساليب رسم أكثر تحرراً وحداثوية من مدرسة أوروبا الشرقية، وتميل إلى البساطة والاعتماد على التعليق المكتوب والمختصر كثيراً، والتعليق المختصر المكتوب تحت الرسم تحديداً، كمكمل للرسم وإنطاق لشخصياته وشرح مختصر له. ويتطرق أبناء هذه المدرسة إلى المواضيع الحياتية المرحة، والنكات الاجتماعية الحادة والبذيئة أحياناً، وتندر فيها السياسة وتكثر فيها مواضيع تعالج هموم المجتمعات الصناعية والمشاكل العالمية كالتلوث ونبذ الحروب ونقد المشاهير. من أبرز من تأثروا بهذه المدرسة عربيّاً فنان الكاريكاتير المصري صلاح جاهين ومصطفى حسين.



من يوميات مصطفى حسين في الأهرام (حسين 1999، 3)

المدرسة الأميركية في الكاريكاتير: توصف بأنها مزيج بين مدرستي أوروبا السابقتين، حيث يزاوج الرسامون الأميركيون بين النص والتعليق، ولا يتحرجون من إطالة التعليق وتحويله إلى سرد وحوار داخل إطار الرسم، كما تمتاز المدرسة الأميركية بكثرة التنميط واستخدام رموز بصرية أميركية للدلالة على أمور بعينها، وكذلك بالميل إلى رسم التفاصيل والإكثار من رسم الوجوه أو البورتريه للسياسيين والمشاهير وابتكار الشخصية الخيالية الساخرة التي تمثل الفنان أو رجل الشارع.. إلخ، وتضمينها داخل الرسم كتوقيع للرسام أو كجزء دائم من الرسم الساخر. ومن أبرز من تأثر بها عربياً الفنان ناجي العلي.

الكاريكاتير العربي.. نظرة عامة

يعد فن الكاريكاتير فنّاً بصريّاً رائجاً في وسائل الإعلام القديمة والحديثة، وهو بامتياز فن الشارع العربي، أو الفن التشكيلي الأقرب إلى ذائقة الجماهير العربية، ويوصف بأنه فن الانحياز إلى رجل الشارع والطبقات المسحوقة، وتصح القاعدة القائلة إن الكاريكاتير مثله مثل النكتة السياسية الساخرة والسرية، يزدهر ويغدو أكثر دراماتيكية عند انعدام حرية الرأي والتعبير وفي ظل أنظمة الكبت السياسي والتسلط، ويكاد أي بلد عربي لا يخلو من رسام كاريكاتير يمثل نبض الشارع في بلده، وقد يبتكر شخصية متخيلة تغدو رمزاً وطنيّاً للسخرية في بلده، مثل شخصية أبو العبد في لبنان، وحنظلة في فلسطين، وشخصية الصعيدي في مصر، وأبو محجوب في الأردن، وغيرهم الكثير. وعلى مر عقود طويلة، صارت مساحة الكاريكاتير مساحة معروفة محببة للقراء العرب، وغالباً ما تحتل صدر الصفحة الأخيرة من كل صحيفة، وصدرت مجلات متخصصة بالكاريكاتير في أكثر من بلد عربي، كما ظهرت جوائز عالمية وعربية لتشجيع هذا الفن مثل جائزة الصحافة العربية في دبي وجائزة محمود كحيل للكاريكاتير والكوميكس في لبنان، ومن أهم جوائزه العالمية جائزة البوليتزر للرسامين الأميركيين وجائزة السخرية العالمية في البرتغال.

وتتسع مجالات استخدام الكاريكاتير يوماً بعد يوم، فالكاريكاتير يعد الأب الروحي لفن الرسوم المتحركة، وله عدة استخدامات تتعدى مساحة الصحف والمواقع الإلكترونية إلى التوعية العامة بشتى المجالات والاتصال المؤسسي والحرب النفسية والتسويق التجاري وتصميم العلامات التجارية والكثير من الاستخدامات الأخرى.

الموضوع الخامس: كيف نقرأ الكاريكاتير؟

الكاريكاتير فن اتصالي جماهيري، ومن شروط نجاحه أن يكون سهل الفهم موصلاً لرسالته وذا غاية تحريرية واضحة وينطوي على طرفة أو دهشة ما لقارئه، وقد يحتج البعض بحاجة رسام الكاريكاتير أحياناً إلى الإبهام والغموض في الرسم، ولكن عدم فهم الرسم وتحليله بصورة خاطئة ينعكس سلباً على الرسم وناشره، وخاصة من قبل وسائل التواصل الاجتماعي،

وباتـت بعـض الصحـف ودور النـشر تخضـع الرسـم السـاخر لشروطهـا التحريريـة منعـاً للشـطط أو إسـاءة الاسـتخدام والفهـم، وخاصـة بعـد الأزمـات الثقافيـة والسياسـية المعـاصرة التـي كان الكاريكاتـير سـبباً رئيسـيّاً فيهـا كأزمـة الرسـوم الدنماركيـة المسيئة ومأسـاة صحيفـة شـارلي إيبـدو الفرنسـية السـاخرة وغيرهـا.

ليسـت هنـاك طريقـة واحـدة محـددة لقـراءة الرسـم السـاخر، ولكـن هنـاك مفاتيـح مشـتركة في فهـم الكاريكاتـير مهـما اختلفـت مدارسـه ولغاتـه، وهـي كالتـالي:

1 - اقـرأ وتأمـل الرسـم بـكل عفويـة وعـلى السـجية! فالرسـم الناجـح كالنكتـة المضحكـة، لهـا بدايـة ووسـط تشـويقي وتصعيـدي ونهايـة أو قفلـة مدهشـة تثـير الضحـك أو عـلى الأقـل تحثـك عـلى التأمـل في موضـوع مـا أو تشـعرك بمفارقـة مـا، والنكتـة تتطلـب اسـترخاء وتركيـزاً في تلقيهـا وفهمهـا وكذلـك الرسـم السـاخر، قـد تشـد عينـك مفارقـة في الرسـم أو مكـون بـارز فيـه قبـل أن تقـرأ التعليـق المكتـوب، ولا بـأس في ذلـك، ولكـن في النهايـة، تتبـع كل مكونـات الرسـم لتصلـك الرسـالة في النهايـة.



رسم لسمير عبد الغني (عبدالغني 2017)

2 - اقـرأ العنـوان ثـم التعليقـات بالترتيـب، إذ يعتمـد رسـام الكاريكاتـير عـلى حركـة عـين القـارئ المتوقعـة لبـث تسلسـل فكرتـه، وعليـه، يفـترض رسـام الكاريكاتـير العـربي مثـلاً مـن قارئـه أن يقـرأ بعينيـه الكاريكاتـير مـن اليمـين إلى اليسـار، ثـم مـن الأعـلى إلى الأسـفل، وهكـذا، مثـل اتجـاه القـراءة باللغـة العربيـة، والأمـر كذلـك بالنسـبة للرسـومات باللغـة الإنجليزيـة، حيـث نقرأ ونشـاهد التسلسـل مـن اليسـار إلى اليمـين، ثـم مـن الأعـلى للأسـفل. قـد يبـدو هـذا الأمـر بديهيّـاً ومعروفـاً للبعـض، ولكـن الكثـير يتعـثرون في قـراءة الرسـم وعـدم فهمـه لجهلهـم هـذه القاعـدة البسـيطة.



رسم للفنان السوري موفق قات، نبدأ القراءة هكذا أعلى اليمين (قاعدة أمريكية) من اليمين لليسار (قاعدة روسية) ثم الأسفل (قعدة سورية) (قات 2018)

3 - اربـط الكاريكاتـير بالسـياق العـام السـياسي أو الاجتماعـي في محيطـك حتـى تفهـم تمامـاً رسـالته. بعـض الرسـامين يضطـر لكتابـة عناويـن توطئة وشرح طويلـة لا داعـي لهـا حتـى يفهـم رسـمه، والبعـض الآخـر مـن الرسـامين، وهـو الأصح، يفـترض أن قارئـه متابـع لمواضيـع السـاعة السياسـية والاجتماعيـة، فيرسـم معتمـداً عـلى نباهـة القـارئ وبديهيـة الفهـم وقـوة التوقـع والربـط، وهنـا جماليـة الكاريكاتـير الـذي لا يقـول شـيئاً أحيانـاً، لكنـه يعنـي الكثـير إذا ربطنـاه بسـياق أو حـدث متزامـن مـع نـشره.



هذا الرسم قد لا نفهمه الآن، وهو يصور تمثال أبرهام لنكولن باكياً ومصدوماً، لكنه نشر يوم اغتيال الرئيس جون كنيدي، وصار من أشهر الرسومات لهذا السبب (Mauldin 1963, 20)

4 - فتـش عـن الرمـوز البصريـة في الكاريكاتـير وافهمهـا، فرسـامو الكاريكاتـير عـلى مـر العصـور ابتكـروا قاموسـاً كامـلاً مـن الرمـوز البصريـة الكاريكاتيريـة، بعضهـا عالمـي والبعـض الآخـر محـلي، ويوظفـون هـذه الرمـوز في سـياق رسـومهم عـلى اعتبـار أن قـارئ الكاريكاتـير يفهمهـا أو لا بـد أنـه لمحهـا مـن قبـل ويعـرف مـا قـد تعنـي مـن خبراتـه الذاتيـة، مثـال عـلى ذلـك مـن رمـوز بصريـة دارجـة في الكاريكاتـير العـربي والعالمـي: شـجرة الأرز: رمـز لبنـان، العـم سـام: رمـز أمـيركا، السـلحفاة: البـطء والـذكاء، وغيرهـا.



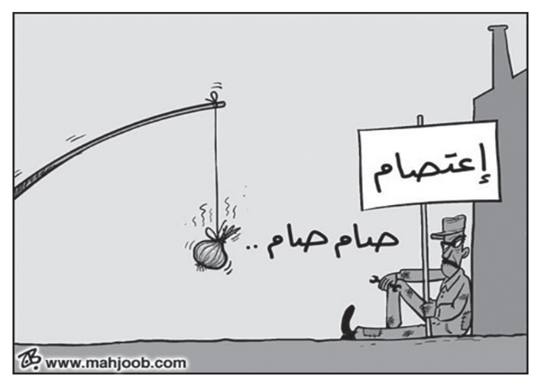
رسم للفنان السوري الراحل أكرم رسلان، يوظف حجارة الشطرنج كرمز للسلطة (رسلان 2018)

5 - اسـتوعب الإيمـاءات البصريـة داخـل الكاريكاتـير مثـل تأثـيرات الحركـة ومـؤشرات الانفعـال والعديـد مـن التحويـرات الخطيـة الأخـرى التـي تلمـح للحـرارة والـبرودة والانفجـار وغيرهـا، والكثير مـن هـذه الإيمـاءات صـارت معروفـة لـدى الكثيريـن بفعـل انتشـارها في الرسـوم المتحركـة وفي لغـة الإيموجـي الدارجـة حاليّـاً. إن فهـم هـذه الإيمـاءات مفتـاح مهـم في تفسـير وفهـم الرسـم السـاخر.



لاحظ الخطوط المكررة بين ساقي الرئيس ترامب التي توحي بحركة سريعة غير مجدية (غرانولد 2019)

6 - السجع والتورية والجناس والطباق فنون بلاغية تستخدم بكثافة في الكاريكاتير السياسي العربي، وخاصة في اللغة المحكية. يجب أن تضع ذلك في اعتبارك عند قراءة تعليق الرسم الساخر الذي قد يبدو لأول وهلة عاديّاً أو غير مفهوم، لكن القراءة المتأنية والبحث عن القفشة البلاغية يفسر كل شيء، هذا إلى جانب توظيف الكاريكاتير للأمثال الشعبية الدارجة والمقولات العالمية المشهورة في تعليقاته.



صام صام هنا تذكر بالمثل الشعبي: صام صام وأفطر على بصلة (حجاج 2012)

7 - عنوان الكاريكاتير وتوقيع الرسام وهويته من مفاتيح الكاريكاتير، والأساليب الفنية تتشابه بين الفنانين وأحياناً أسماء الفنانين تتشابه أيضاً، ومن الضروري التمييز بينها بدقة، لأن الكاريكاتير وجهة نظر تخص فناناً معيناً دون غيره.

الموضوع السادس: صناعة أفكار الكاريكاتير

أهم ما في الرسم الساخر فكرته، وهو ربما ما يجهد رسام الكاريكاتير كثيراً من أجله، فالبحث اليومي عن فكرة الرسم يتطلب وقتاً وجهداً وبحثاً متواصلاً، وعلى اختلاف الفنانين وأساليبهم في ابتكار أفكارهم، ربما يشتركون في طرق معينة تجدها متكررة في الرسم الساخر، إنها أنماط تفكير تجعلنا نحلل من خلالها طريقة عمل الرسام الساخر، وهي لا تشمل بالتأكيد كل الكاريكاتير، ولكنها تشمل معظم أساليب ابتكاره، ننقل هذه الطرق عن الفنان المصري عفت، وهو فنان ذو خبرة واسعة ومطل على تجارب الكثيرين من أقرانه: (عبد الغني 2017، 14)

1 - الإضافة: إضافة شيء لشيء (عادة لافتة أو علامة بصرية معروفة)، مثلاً إضافة لافتة لأبي الهول الذي يبدو نائماً، واللافتة مكتوب عليها ممنوع الإزعاج. يمكن بدل أبي الهول عسكري حراسة نائم وإلى جواره لافتة ممنوع الإزعاج، وعلى نفس المنوال، طبيب طوارئ بالمستشفى ليلاً نائم والمريض يقف أمامه والسكين مغروز في صدره، وهناك لافتة مكتوب عليها ممنوع الإزعاج.



إضافة اليافطة للمرمى

2 - الحركة: الرسـوم التـي تلعـب فيهـا حركـة الجسـم الظاهـرة أمامنـا أو المتوقعـة داخـل الرسـم هـي التـي تسـبب الضحـك أو تمنحنـا قـدرة عـلى التفكـير أو الإحسـاس بالبهجـة عنـد مشـاهدة الرسـم، مثـل: أسـد داخـل القفـص بينـما ذيلـه يظهـر خارجـه والمـدرب داخـل القفـص يضـع رأسـه داخـل فـم الأسـد، وهنـاك رجـل خـارج القفـص يمـشي ورجلـه المرفوعـة سـوف تنـزل عـلى ذيـل الأسـد، نحـن نتوقـع أن يـدوس الرجـل عـلى ذيـل الأسـد وبالتـالي سـوف يغضـب الأسـد ويلتهـم مدربـه.



لاحظ الحركة التي أعطت الرسم فكرته الساخرة

3 - قلـب الأشـياء: قلـب الأشـياء يجعلنـا ننـدهـش ونضحـك إذا مسـك الأسـد الكربـاج لمدربـه، وإذا رسـمنا رجـلاً مذعـوراً وزوجتـه تجلـس إلى جـواره تـشرب الشيشـة ولهـا شـنب، وإذا جـرى القـط مذعـوراً أمـام الفـأر، وإذا رسـمنا رجـلاً مفتـول العضـلات في حلبـة مصارعـة وهنـاك قـزم يقـف عـلى بطنـه ويرفـع يديـه بعلامـة النـصر، وإذا شـاهدنا طائـرة تقـف في موقـف العربـات أو شـاهدنا حصانـاً مربوطـاً في كـراج السـيارات.



قلب الأشياء، الأصابع والسيجارة مقلوبة، وبالتالي صار للرسم معنى ذو دلالة

4 - التكـرار: (تكـرار الفعـل أو الصـورة) رجـل يمـشي ومعـه مظلـة بجـواره طفـل صغـير يحمـل مظلـة وإلى جوارهـما كلـب صغـير يحمـل نفـس المظلـة، أو رجـل وزوجتـه وكلبـه والثلاثـة يرتـدون مايوهـاً منقطـاً.



تكرار حركة التلصص أعطى الرسم معنى ساخراً

5 - المبالغة: الكاريكاتير هو فن إثارة الدهشة، والمبالغة في الكاريكاتير هي التي تجعله قادراً على لفت الأنظار، المبالغة في الشكل والحجم واللون، المبالغة في الفعل ورد الفعل، وكلما كانت المبالغة كبيرة، نجح الكاريكاتير في اختراق قلوب الجماهير.



لاحظ المبالغة في رسم الزرافة التي تعاني من آلام الرقبة

6 - أثر الأشياء: هو ما ينطبع من الشيء على الشخصية، مثل أن يخلع رجل المطافي الخوذة لتجد رأسه تأخذ نفس الشكل، أو أن يرفع رجل طربوشه لتجد رأسه تشبهها تماماً.



لاحظ أثر الطربوش غير المتوقع والمدهش

7 - الملموس بدلاً من المجرد أو العكس: الملموس بدلاً من المجرد أو العكس، بدل ماوس الكمبيوتر نضع فأراً حقيقيّاً، وأيضاً القطة تمسك بأسنانها فأراً لعبة، أو خروج المذيعة من شاشة التلفزيون.



القطة تصيد لعبة فأر وليس فأراً

حاول من الآن فصاعداً تصنيف الرسومات التي تطالعها في الصحف والمواقع الإلكترونية حسب هذه الأنماط أو الطرق السبع في رسم الكاريكاتير.

الموضـوع السـابع: قضايـا أساسـية فـي الكاريكاتيـر العربـي والعالمـي

الكاريكارتير والصور النمطية: الكاريكاتير لغة مرسومة، حروفها الرموز البصرية المتعارف عليها في كل المجتمعات، وقد يلجأ بعض الرسامين إلى قوالب اجتماعية وسياسية معروفة ودارجة في وسائل الإعلام وفي أوجه وسائل التعبير الفني والأدبي الإنساني ويحولها إلى رسومات ساخرة، وبعض هذه القوالب يعتبرها النقاد صوراً نمطية عامة جدّاً وغير دقيقة وظالمة أحياناً، منها مثلاً تصوير الإنسان الهندي كحاوي أفاعٍ يحمل مزماراً، أيا كان الموضوع، حتى لو كان غزو الفضاء من قبل الهند، ومنها أيضاً تصوير الإنسان العربي بشكل أمير خليجي ثري يلبس نظارات شمسية ويدخن السيجار بجوار براميل النفط والجمال، أو تصوير الإرهابي دائماً كمتطرف إسلامي بملامح شرق أوسطية أيّاً كان مكان الإرهاب وفاعله، ويضاف إليها أيضاً تجسيد أصحاب المعتقدات الفكرية والدينية بشكل حيوانات بقصد الإهانة والحط من قدرهم، ولا شك في أن تبني الصور النمطية مثير للجدل في الكاريكاتير، ومن الخطأ تحديد حرية الرسامين في تناول تلك الصور النمطية ومنعهم من تضمينها في رسوماتهم، لكن تقع على الرسام مسؤولية التعامل بوعي وحذر مع تلك الصور، وربما البناء عليها وتعديلها لنمطيات أكثر تمثيلاً وأكثر إيجابية.

تصنيفات فن الكاريكاتير: هناك تصنيفات عدة لفن الكاريكاتير، فهو يصنف من حيث الشكل بأنه: مباشر، صامت، رمزي، تسجيلي، ومن حيث المضمون: سياسي، اجتماعي، اقتصادي.. ومن حيث المكان: محلي، عربي، عالمي.. ومن حيث المعالجة: سلبية، إيجابية.. ومن حيث شكل التعليق: صفة المتحدث، الشرح المفصل، الفقاعة، دون تعليق.. ومن حيث نوع التعليق: حوار، هامش، مداخلة خارجية، دون تعليق.. ومن حيث لغة التعليق: عامية، فصحى.. ومن حيث المنشأ: أصيل ومقتبس.. ومن حيث الفكرة: بسيطة أو مركبة. (الحميري 2019)

أفكار الرسوم الكاريكاتيرية المتشابهة، سرقة أم توارد أفكار؟: ظاهرة تشابه أو تطابق رسومات الكاريكاتير بين الرسامين ظاهرة شائكة لها عدة أوجه، وللرسامين والنقاد منها مواقف متضاربة، ومن الصعب تشكيل حكم صارم فيها كونها تتعلق بالاقتباس البصري والفكري، فمن جانب، هناك تأثر فني مشروع لا يتقصده الفنان ويجعله مشابهاً لفنان آخر، وهناك اقتباس بصري مشروع، كأن يبتكر أحد الرسامين رمزاً بصريّاً أو فكرة ذكية تنتشر بسرعة، فيتلقفها الجميع ويبني عليها أو يضيف لها، ومن جانب آخر، هناك سطو فكري وفني حقيقي قد يحصل، فتجد رساماً ينتحل رسوم غيره في الفكرة وفي الشكل، أو ينتحل الفكرة ويغير الشكل قليلاً، ومهما تعددت أوجه السرقة أو التوارد، فالحكم فيها

يعود لحكمة المحررين والناشرين، الذين يفترض فيهم أن يكونوا مطلعين على رسومات الكاريكاتير، ويرجع لتقديرهم إن كان الرسم منحولاً أو مجرد توارد أفكار أو تأثراً فنيّاً مشروعاً، وبالتالي اتخاذ قرار برفض نشر الرسم أو طلب تعديله أو تغييره، ومن يتابع الرسومات المنشورة يوميّاً في الصحف والمواقع العربية، يجد للأسف وجود هذه الظاهرة، ولا شك أن الصحف أو المواقع التي تنشر الرسومات المنحولة تتضرر مصداقيتها ويؤثر هذا على جودة محتواها.

أعلام الكاريكاتير العربي

1 - الفنان ناجي العلي: ناجي سليم حسين العلي (1937 إلى 29 آب/ أغسطس 1987)، رسام كاريكاتير فلسطيني، تميز بالنقد اللاذع الذي يعمّق عبر اجتذابه للانتباه الوعي الرائد من خلال رسومه الكاريكاتيرية، ويعتبر من أهم الفنانين الفلسطينيين الذين عملوا على ريادة التغيير السياسي باستخدام الفن كأحد أساليب التكثيف. له أربعون ألف رسم كاريكاتيري، اغتاله شخص مجهول في لندن عام 1987م.

وحنظلة شخصية ابتدعها ناجي العلي، تمثل صبيّاً في العاشرة من عمره، ظهر رسم حنظلة في الكويت عام 1969م في جريدة السياسة الكويتية، أدار ظهره في سنوات ما بعد 1973م وعقد يديه خلف ظهره، وأصبح حنظلة بمثابة توقيع ناجي العلي على رسوماته. لقي هذا الرسم وصاحبه حب الجماهير العربية كلها، وبخاصة الفلسطينية، لأن حنظلة هو رمز للفلسطيني المعذب والقوي رغم كل الصعاب التي تواجهه، فهو شاهد صادق على الأحداث ولا يخشى أحداً.

2 - صلاح جاهين: محمد صلاح الدين بهجت أحمد حلمي، المعروف بصلاح جاهين (25 كانون الأول/ ديسمبر -1930 21 نيسان/ أبريل 1986م)، شاعر ورسام كاريكاتير وممثل مصري يساري الفكر.

عمل صلاح جاهين رساماً للكاريكاتير في جريدة الأهرام، حيث كان كاريكاتير صلاح جاهين يُتابع بقوة، وظل باباً ثابتاً حتى اليوم، متميزاً بخفة الدم المصرية والقدرة على النقد البناء.

3 - علي فرزات: فنان رسام كاريكاتير سوري، ولد في حماة عام 1951. هو فنان كاريكاتير عالمي فاز بعدد من الجوائز الدولية والعربية. نشرت رسوماته في العديد من الصحف السورية والعربية والأجنبية. وهو رئيس رابطة رسامي الكاريكاتير العرب المنحل، وصاحب ورئيس تحرير جريدة الدومري السورية الناقدة المستقلة التي أغلقتها السلطات السورية عام 2003 بسبب نقدها الشديد للحكومة والنظام. قام النظام السوري بالاعتداء

عليـه في آب/ أغسـطس 2011 بسـبب نقـده السـاخر لبشـار الأسـد وكـسرت أصابعـه، وغـادر سـوريا بعدهـا للعيـش في المهجـر.

4 - عمـاد حجـاج: ولـد الفنـان الأردني عـماد حجـاج الشـهير بشـخصيته الكارتونيـة السـاخرة أبـو محجـوب عـام 1967، وقـدم إبداعـات كثـيرة في الكاريكاتـير السـياسي وابتـكار المحتـوى السـاخر، وهـو مـن رواد منتجـي أفـلام الرسـوم المتحركـة في الأردن والعـالم العـربي، ابتكـر شـخصيات كارتونيـة لمختلـف الأغـراض الفنيـة والتجاريـة، وعمـل كرسـام مـع كبريـات الصحـف والمواقـع العربيـة كصحيفـة القـدس العـربي اللندنيـة وصحيفتـي الغـد والـرأي في الأردن وموقـع سـكاي نيـوز عربيـة، كـما عمـل كمديـر فنـي في العديـد مـن الـوكالات الإعلانيـة الأردنيـة. أقـام عـلى مـر سـيرته الفنيـة العديـد مـن المعـارض المحليـة والعربيـة والعالميـة، ونـال العديـد مـن الجوائـز والتكريمـات العربيـة والدوليـة. وتظهـر رسـوماته اليوميـة حاليّـاً في صحيفـة العـربي الجديـد مـن لنـدن.

5 - دعـاء العـدل: رسـامة كاريكاتـير مصريـة مـن مواليـد دميـاط عـام 1979. تخرجـت في كليـة الفنـون الجميلـة بالإسـكندرية قسـم مـسرح وسـينما. بـدأت في نـشر الكاريكاتـير عـام 2005 في جريـدة الدسـتور الأصـلي ومجلـة صبـاح الخـير ثـم مجلـة روز اليوسـف عـام 2008. انتقلـت إلى جريـدة المـصري اليـوم ومـا زالـت تعمـل بهـا حتـى الآن. شـاركت في العديـد مـن المعـارض في فرنسـا وإيطاليـا وإسـبانيا وتونـس وحـازت عـلى عـدة جوائـز: جائـزة محليـة مـن نقابـة الصحافيـين بمـصر عـن أفضـل رسـم كاريكاتـيري عـام 2009، وعـام 2013 جائـزة في فـن السـخرية السياسـية مـن إيطاليـا، وعـام 2013 جائـزة معـرض سـان جوسـت بفرنسـا عـن مجمـل الأعـمال، وشـهادة تقديـر وعضويـة شرفيـة مـن منظمـة الفيكـو لرسـامي الكاريكاتـير فـرع فرنسـا عـام 2012، وعـام 2013 وسـام مناهضـة العنـف ضـد المـرأة مـن مركـز وسـائل الاتصـال الملائمـة مـن أجـل التنميـة ACT.

6 - حبيـب حـداد: رسـام كاريكاتـير لبنـاني مـن مواليـد طرابلـس عـام 1945، عمـل في بداياتـه في الصحـف اللبنانيـة، وكانـت انطلاقتـه في صحافـة المهجـر العربيـة، في عـدة صحـف ومجـلات عربيـة في سـبعينيات وثمانينيـات القـرن المـاضي، أبرزهـا صحيفـة الحيـاة اللندنيـة. يعتـبر مـن أكـثر الرسـامين العـرب تحديثـاً في أسـاليب الرسـم، نـال حبيـب العديـد مـن الجوائـز العربيـة والعالميـة، وهـو مقيـم في باريـس وأصـدر عـدة كتـب ومجموعـات كاريكاتيريـة. عـرف حبيـب حـداد أيضـاً مـن خـلال شـخصية كاريكاتيريـة سـاخرة ابتكرهـا، اسـمها (شـيبوب). ومـا زال الفنـان حبيـب حـداد ممارسـاً للكاريكاتـير وتظهـر رسـوماته حاليّـاً في صحيفـة العـربي الجديـد مـن لنـدن.

7 - محمـود كحيـل: محمـود كحيـل مـن أبـرز فنـاني الكاريكاتـير السـياسي في العـالم العـربي. ولـد في العـام 1936 في مدينـة طرابلـس بلبنـان. عـرف باكـراً بمهارتـه في الرسـم وبشـغفه في التصميـم. بـدأ عملـه في بـيروت كمصمـم في عـدد مـن الصحـف والمجـلات، وشـغلته في رسـومه

الكاريكاتيرية القضايا الاجتماعية ثم تحول للكاريكاتير السياسي، طور محمود لنفسه أسلوباً في الرسم، يعتمد على التقشف في الكلمة، انتقل إلى لندن عام 1978، حيث شارك في تأسيس صحيفة «الشرق الأوسط» وشغل وظيفة رسامها الكاريكاتيري، كما صمم إخراج مجلتي «المجلة» و«سيدتي»، وبقي في لندن حتى وفاته في 11 شباط/ فبراير عام 2003. تم مؤخرا تأسيس جائزة لفن الكاريكاتير والكوميكس تحمل اسمه وابتكر كحيل رمزاً كاريكاتوريّاً عرف به وهو الغراب.

8 - أمجد رسمي: فنان كاريكاتير أردني ولد عام 1974، عمل في عدة صحف محلية أردنية، يعمل في جريدة الشرق الأوسط اللندنية، وعضو رابطة التشكيليين الأردنيين، فاز بجائزة الصحافة العربية لعام 2008 عن فئة الكاريكاتير، ويشتهر برسومات تعبيرية قوية قليلة النص، ويتفاعل مع أغلب القضايا العربية والعالمية السياسية.

9 - هاني عباس: رسام سوري من أصول فلسطينية ومغترب في أوروبا، يشتهر برسوماته الصامتة والمتمحورة غالباً حول قضايا اللجوء والهجرة وقضايا إنسانية عالمية أخرى. تطور أسلوبه مع التطور التقني العالمي، وتنتشر رسوماته أساساً في مواقع التواصل الاجتماعي.

10 - علاء اللقطة: طبيب فلسطيني يعمل بالرسم الكاريكاتيري ويقيم في البحرين، تتركز رسوماته حول القضية الفلسطينية ومصر بشكل أساسي، وتأخذ مسحة دينية ملتزمة ومنحازة للإسلام السياسي. اشتهر برسوماته الوطنية التي تعكس الواقعين العربي والفلسطيني. يرسم في عدة صحف فلسطينية وعربية مختلفة.

11 - ياسر أحمد: رسام كاريكاتير سوري مقيم في تركيا، من مواليد القامشلي 1977، وهو خريج معهد إعداد المعلمين 1997. كانت بدايته في الصحافة المحلية، وبعد انتشار خدمة الإنترنت في سوريا، بدأ مشواره في خضم الصحافة العربية. يعتبر ياسر أحمد حاليّاً من أهم فناني الكاريكاتير العرب، وهو رسام رقمي، أي يستخدم وسائل رقمية في عملية الرسم، وهو ينتمي إلى الجيل الجديد من الرسامين الكاريكاتيريين العرب. ياسر أحمد يعتبر من رسامي المعارضة السورية ونال العديد من الجوائز وشهادات التقدير العربية والعالمية، أبرزها جائزة الصحافة العربية.

12 - أمية جحا: فنانة ورسامة كاريكاتير فلسطينية، ولدت بمدينة غزة بتاريخ 2 شباط/ فبراير 1972 وما زالت تعيش هناك، حاصلة على جائزة الصحافة العربية لعام 2001. وهي من أوليات النساء المتهنات للكاريكاتير في العالم العربي. عملت في عدة صحف سياسية يومية ومواقع إخبارية، كالحياة الجديدة والقدس العربي وصحيفة الشرق القطرية وموقع الجزيرة نت، ولها صفحة خاصة على الإنترنت، كما أنها حاصلة على جائزة الصحافة العربية في الإمارات العربية المتحدة عام 2001.

13 - محمد سباعنة: رسام فلسطيني يعيش في مدينة رام الله، من مواليد عام 1979، محمد ناشط سياسي ورسام مثابر يركز على انتقاد الاحتلال الإسرائيلي وعلى معاناة الأسرى، رسم في صحيفة الحياة الجديدة في فلسطين وفي صحيفة القدس العربي ومركز ميمو للدراسات، وله موقع خاص على الإنترنت ومنصات التواصل الاجتماعي، تعرض للاعتقال من قوات الاحتلال الإسرائيلي والسجن والغرامة بتهم باطلة عام 2013، وهي التعامل مع جهات عدوة.

14 - الناجي بناجي: رسام كاريكاتير وبورتريه من المغرب، عمل في عديد الصحف والمجلات. شارك في الكثير من معارض ومهرجانات الكاريكاتير في المغرب وخارجه، وحصل على جوائز عالمية عديدة. مدير مهرجان أفريقيا الدولي للكاريكاتير ورئيس الفرع المغربي للاتحاد الدولي لرسامي الكاريكاتير FECO ورئيس الجمعية المغربية للكاريكاتير. أنجز 3 مواقع إلكترونية تهتم بهذا الفن.

رابعاً: الشق العملي

ننصح المحاضر بأن يختار واحداً أو أكثر من التطبيقات العملية التالية لتوصيل المعرفة للطلاب أو لتقييمهم بناء على أساليب محددة:

تكليف الطلاب بعمل مقابلات صحافية مكتوبة أو بالفيديو مع فناني كاريكاتير وعرضها في المحاضرة ووضع علامة عليها. (هذا بالإمكان أن يقوم به الطلبة كمجموعات وليس فرادى نظراً لعدد فناني الكاريكاتير القليل في أي بلد).

بالإمكان أيضاً الطلب من الطلاب كتابة تقرير صحافي حول فن الكاريكاتير، بمشبك إخباري محدد، عن توجهاته أو تطوراته أو مدارسه أو أسمائه المحلية أو عن تراجعه أو تقدمه.

بالإمكان أيضاً الطلب من الطلاب كتابة مقال تحليلي من (500 - 1000) كلمة عن تجربة فنان كاريكاتير يختارونه، يحللون مسيرته ويقرأون عدداً من لوحاته.

اختيار فنان محلي أو عربي أو عالمي وكتابة بروفايل صحافي عنه، يكون هذا البروفايل محرراً وجاهزاً للنشر، وقد يطلب المحاضر من الطلاب النشر في وسائل إعلام محلية أو عربية، وهذا مهم لتواصلهم مع وسائل الإعلام وخلق علاقات مع مجتمع الإنتاج الصحافي.

بالإمكان أيضاً استضافة فنان كاريكاتير إلى المحاضرة التطبيقية للمساق وتنظيم مؤتمر صحافي صوري له ينتهي بأسئلة من الطلاب، وعقب المحاضرة، يكتب الطلاب منزليّاً وقائع المؤتمر (كمقابلة، أو حديث شامل)، وتقدم للمحاضرين لوضع علامة عليها تدخل في المعدل العام للمساق.

خامساً: قراءات إضافية

جاهين، صلاح. 1998. سداسية صلاح جاهين الكاريكاتورية. القاهرة: دار المستقبل العربي.

كلم، محمود عبد الله. 2001. كتاب ناجي العلي- كامل التراب الفلسطيني. بيروت: دار بيسان.

عبد الغني، سمير. 2017. تلميذ في مدرسة الكاريكاتير. القاهرة: مكتبة علاء الدين.

كامل، عزة. 2009. صورة المرأة والرجل في الكاريكاتير، مركز وسائل الاتصال الملائمة من أجل التنمية.

قاسم، محمود. 2001. مئتا عام من الكاريكاتير في العالم. القاهرة: دار الهلال.

حمادة، ممدوح. 1999. فن الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة. دمشق: دار ثروت للطباعة والنشر.

البهجوري، جورج. 2007. بهجر في المهجر. باريس: دار شرقيات.

حجاج، عماد. 1999. المحجوب، كاريكاتير عماد حجاج. عمان.

روابط ذات صلة

موقع حركة الكارتون: www.cartoonmovement.com

موقع مدرسة الكاريكاتير: www.ecole-caricature.com

موقع مغرب تون: www.maghrebtoon.com

موقع طش فش: www.toshfesh.com

موقع أبو محجوب: www.hajjajcartoons.com

موقع رابطة منظمات الكارتون: www.fecocartoon.com

موقع بيت الكرتون العربي: www.arabcartoon.net

صفحة الجمعية المصرية للكاريكاتير: www.facebook.com/egyptcartoon

قائمة المصادر والمراجع

جاهين، صلاح. 1970. *زاوية صلاح جاهين*. القاهرة: صحيفة الأهرام.

حجاج، عماد. 2012. *موقع الفنان عماد حجاج*. http://hajjajcartoons.com (تاريخ الدخول 10 كانون الأول/ ديسمبر، 2019).

الحجار، ضياء. 2017. *الكاريكاتير في الصحافة العراقية*. جريدة المدى- ملحق عراقيون. أيلول/ سبتمبر 2017. https://bit.ly/2V2QbFj. (تاريخ الدخول 11 كانون الثاني/ يناير، 2020).

حسين، مصطفى. 1999. زاوية الكاريكاتير. القاهرة: صحيفة الأهرام.

الحميري، خضير. 2019. *الصفحة الشخصية للفنان على موقع فيسبوك*. https://bit.ly/2QGI7bc. (تاريخ

الدخـول 10 كانـون الثـاني/ ينايـر، 2019).

الحيسن، إبراهيم. 2018. *كتاب الكاريكاتير في المغرب*. منشورات جمعية أصدقاء متحف الطنطان.

رسـلان، أكـرم. 2018. *رسـم كاريكاتـير في موقـع جريـدة العـربي الجديـد* 2018 https://bit.ly/2NfUd90. (تاريـخ الدخـول 11 كانـون الثـاني/ ينايـر، 2020).

عبد الغني، سمير. 2017. *تلميذ في مدرسة الكاريكاتير*. صفاقس: مكتبة علاء الدين.

عثمان، بهجت. 1989. *الدكتاتورية للمبتدئين*. القاهرة: بيروت: (د.ن).

غرانولـد، ديـف. 2019. *زاويـة كاريكاتـير غرانولـد*.https://bit.ly/36KpuIY. آب/ أغسـطس 2018. (تاريـخ الدخـول 11 كانـون الثـاني/ ينايـر، 2020).

فرزات، علي. 2002. *رسومات علي فرزات. موقع هوت ستا دوت اورغ* www.hotsta.org.

قـات، موفـق. 2018. *رسـم كاريكاتـير عـلى موقـع سـوريا* 24. https://bit.ly/2RbeZaS. (تاريـخ الدخـول 11 كانـون الثاني/ ينايـر، 2020).

Hoffman, Werner. 1957. *Caricature from Leonardo to Picasso*. NY: Crown Publishers.

MacMillan. 1975. *A History of American Political Cartoons*. NY: A History of American Political Cartoons. (New York: MacMillan).

Mauldin, Bill. 1963. Chicago: Chicago Sun-Times.

الأسبوع السابع:

صحافة المكان

إعداد: أسامة العيسة

صحافي وروائي

أولاً: أهداف الأسبوع

يهدف هذا الأسبوع إلى تعليم وتدريب طلبة كليات الإعلام على:

- **خوض مغامرة الكتابة عن المكان بكل معماره وناسه وتواريخه ومواعيده.**
- **تعلم بناء زاوية نظر أو مرجعية فكرية ما للكتابة عن المكان.**
- **بناء مجموعة من الأمثلة الصحافية عن صحافة المكان في ذاكرة الطلاب.**
- **دفع الطلبة إلى التدرب على مفهوم «اختراع المكان»، كمشبك إخباري متخصص يظهر فرادة الصحافي وقدراته.**
- **تدريب الطلبة على كتابة قصة أو تقرير أو إنتاج فيديو قصير عن المكان.**

ثانياً: الخطة التعلمية

ننصح المحاضرين بمد الفترة الزمنية لهذا الأسبوع إلى أسبوعين، بواقع أربع محاضرات، كي نضمن استمتاع الطلبة بهذا اللون من الكتابة الصحافية التي لا تحتاجها فقط الصفحات الثقافية، بل كل زوايا الجريدة أو دورة البرامج في الإذاعة والتلفزيون أو زوايا الموقع الإخباري.

ننصح أستاذ المساق بالذهاب إلى التطبيق والتدريب بعيداً عن التنظير. بإمكان الطلبة أن يقرأوا الشق النظري منزليّاً، وفي المحاضرة يتفرغون للعمل في «غرفة تحرير» يلعب المحاضر فيها دور سكرتير التحرير كي يتفق مع الطلاب على أفكار لتغطيات صحافية يعودون بها في المحاضرة المقبلة ويتفاعلون حولها ويأخذون العلامات بناء على إبداعاتهم فيها.

«نهمس» في أذن الصحافيين الصغار، بأن هذا اللون من الكتابة الصحافية إبداعي، وقلة من ينجحون في الكتابة فيه، وهو يؤرخ لهويات عميقة لا ينساها القراء والمستمعون والمشاهدون.

ثالثاً: الشق النظري

الموضوع الأول: المكان في الكتابة

يكتسب موضوع المكان، فنيّاً، وإبداعيّاً، اهتماماً متزايداً في العالم، كموضوعٍ خاص في الصحافة الثقافية، فتصدر مجلات ودوريات وكتب، مختصة بموضوع المكان، من نواحيه المختلفة، بشريّاً، وتاريخيّاً، وأثريّاً، ومناخيّاً، ومعرفيّاً، وطوبوغرافيّاً، ومن ناحية طبيعته، وعمرانه، وتقاليده، وعادات المحليين، وأساطيرهم، وأديانهم، ورؤاهم الدنيوية والأخروية، وأشعارهم الشعبية، وطبخهم، وغير ذلك.

من مصادر الاهتمام بموضوع المكان، لدى النّاس، الرغبة في اكتشاف المواقع المحيطة بهم، ومعرفة كنهها، وما يميزها عن غيرها، وارتباطها، بهم أو بأناس يشبهونهم، أو مختلفين عنهم، وتثري المعرفة بالمكان وناسه، المخزون المعرفي الافتراضي والحياتي لديهم، فالإنسان هو مجموعة معارف مكتسبة تتكون لديه، أو تتراكم، فتصله عبر القرون الطويلة، ويكون لها الموقف الحاسم، في أحيانٍ كثيرة، لتحديد مواقفه من العالم المحيط به، سواء تمثّل بالطبيعة، بما تحويه من حيوات مستقلة عنه، كالمناخ، والحيوانات، والنباتات، أو بالنشاط البشري الثقافي، والسياسي، والاجتماعي، والعلمي.

سهلت وسائل الاتصال التقليدية، كالصحافة والتلفزة والسينما، ولاحقاً وسائل الاتصال الحديثة، اهتمام قطاعات أوسع بالمكان، ونشرت ثقافته لدى فئات وطبقات، اكتشفت أهمية توسيع مداركها، لتوسع أكثر من عوالمها الصغيرة أو المنغلقة.

وترافق ذلك مع ثورة المواصلات التي ما زالت مستمرة وتتطور، وأصبح التنقل من مكانٍ إلى آخر، أسهل بما لا يقاس مما سبق.

وفي حين كان يتعيّن على الرحالة والصحافيين، ركوب البحار والجمال والدواب والعربات، للوصول إلى مبتغاهم، في ظروفٍ من ضعف الأمن أو انعدامه، لكتابة ملاحظاتهم، التي تتحوّل إلى مقالات في صحفٍ أو كتب ينتظرها قارئ متعطش، فإنَّ الأمر أصبح أسهل، ليس فقط في استخدام وسائل مواصلات أسرع وآمن، ولكن أيضاً في موضوع النشر، فعلى شبكة الإنترنت مثلاً، يمكن العثور على مئات بل آلاف المدونات المختصة بموضوع المكان، بتنوعاته المختلفة، يخطها كتّاب محترفون، أو هواة، أو رحالة، أو ربات منازل، أو عمّال، جمعهم الشغف بالمكان، وداعبت أخيلتهم روح المغامرة، والفضول المعرفي، والعطش الثقافي، ووجدوا أنه من المهم مشاركة ذلك كله مع آخرين، يمكن أن يكون لهم اهتمام مشابه.

وتحوّلت بعض الوسائط المختصة بالمكان، كمجلة ناشيونال جيوغرافيك، وقنواتها التلفزيونية، مثلاً، إلى دعائم للمجتمع الحضري الحديث، وركن من أركان الحداثة، لا غنى عنها لثقافة الإنسان المعاصر. بل إنَّ مساهمتها في صنع وجدانه وأفكاره، غير خافية، وأيضاً الارتقاء برؤاه

حـول مـا يـدور حولـه في المملكتـين الحيوانيـة والنباتيـة، وتعريفـه عـلى شـعوب، مـا زالـت في بدايـة تطورهـا الحضـاري، وهـو أمـر يحـدث لأوّل مـرة، وبهـذا الاتسـاع، منـذ فجـر التاريـخ المعـروف.

وفتحـت المجـال أيضـاً لاختصاصـات أوسـع، بعضهـا تمتـع باسـتقلالية معينـة، كالتصويـر الفوتوغـرافي للأمكنـة والحيوانـات والنباتـات والإنسـان، وفـن البروتريـه، وكذلـك إعـداد الأفـلام الوثائقيـة، التـي زاحمـت الأفـلام التمثيليـة، عـلى اهتـمام النّـاس في مختلـف دول العـالم، فضـلاً عـن جملـة علـوم مسـتقلة، كعلـم الإنسـان.

في عـصرٍ يوصـف بأنّـه عـصر الهجـرات، وتنقـل ملايـين من النـاس بين البلـدان لأسـبابٍ قاهـرة كالحروب، أو سـعياً للتعلّـم أو السـفر أو السـياحة أو الفضـول المعـرفي، فـإنّ الاهتـمام بالأمكنـة تضاعـف، وزاد منسـوب حـسّ نقـل الانطباعـات والمعـارف، إلى المواطـن الجديـدة أو المؤقتـة، لملايـين البـشر.

في الحالـة الفلسـطينية، نشـطت روابـط وجمعيـات لفلسـطينيين في المهجـر الأوروبي، في تنظيـم رحـلات تثقيفيـة وتعريفيـة لأعضائهـا، لقـرى ومـدن في المناطـق التـي هُجّـر منهـا الأجـداد والآبـاء، لتعريفهـم وربطهـم بأماكـن سـمعوا بهـا مـن الكبـار، وارتبطـت في المخيلـة والوجـدان.

الموضوع الثاني: تاريخ الكتابة عن المكان

الاهتـمام بالمـكان وناسـه وطبيعتـه وأسـاطيره، ليـس وليـد العصـور الحديثـة، وإنمـا يعـود إلى مـا قبـل التقويـم العـام، المعـروف بالتقويـم الميـلادي، ونجـد تجليـاً لـه في الملاحـم الشـعرية الخالـدة، التـي أسـطرت المـدن الإغريقيـة القديمـة، كالإليـاذة والأوديسـة مثـلاً، المنسـوبتين للشـاعر الملحمـي هومـيروس، اللتـين مـا زالتـا تثـيران اهتـمام العـالم، حتـى يـوم النـاس هـذا، وتُسـتلهمان في أعـمال إبداعيـة مسرحيـة وسـينمائية وروائيـة لا تتوقـف.

مـن خـلال هاتـين الملحمتـين اللتـين يعيدهـما البعـض إلى القـرن التاسـع قبـل الميـلاد، نعـرف الكثـير عـن المـدن الإغريقيـة القديمـة كطـروادة وناسـها وعاداتهـم وأسـاطيرهم.

في مرحلـةٍ لاحقـة، نجـد كيـف تقـدم الكتـب المقدسـة، المـكان وناسـه وتؤسـطر الجبـال والينابيـع والأوديـة والبحـار والشـخوص، وتنسـج حـول ذلـك كلـه أدبـاً، يحـاول الارتقـاء إلى الملاحـم الشـعرية التـي أبـدع الإغريـق فيهـا، فتركـت تأثيرهـا في وجـدان الملايـين، عـلى مـدى التاريـخ المعـروف، ومـا زال حضورهـا فتيّـاً ومؤثـراً.

مـن المناسـب الإشـارة إلى أن بعـض هـذه الكتـب، كتب وحـرر، كليّـاً أو جزئيّـاً في فلسـطين، كالعهدين القديـم والجديـد، وفيهـما عـن موضـوع الأماكـن، مـا تبنـاه لاحقـاً، ووافـق عليـه القـرآن الكريـم، أو الأدبيـات الإسـلامية في الفقـه والحديـث والتاريخ.

تكشـف الحفريـات الأثريـة في فلسـطين، بشـكلٍ دائـمٍ، عـن نقـوشٍ قديمـة، تدلنـا عـلى أسـماء ووظيفـة بعـض الأماكـن، سـواء كانـت بلـدات، أو كنائـس مهدمـة، أو قنـوات ميـاه، وأشـهرها مثـلاً نقـش نفـق سـلوان، جنـوب المسـجد الأقـصى المبـارك.

وهنـاك نقـوش أقـل شـهرة، ولكنّهـا بالغـة الأهميـة، نقشـها الإنسـان الفلسـطيني قبـل ألفـي عـام

قبل التقويم العام، على الصخور في صحراء النقب، وعبّر فيها عن رؤاه حول الجنة والآلهة والحيوانات والتقاويم وأساطير الخلق وطقوس الخصوبة والزواج المقدس، وعشرات المواضيع الأخرى، التي تشكّل كنزاً للباحثين والصحافيين المختصين بالأمكنة.

ومنذ الفتح الإسلامي، يمكن رصد موضوع المكان الفلسطيني في كتبٍ عديدة لرحالة عرب وغربيين، من بينهم حجّاج جاءوا للأرض المقدسة لأسبابٍ دينية، وصوفيون وآثاريون ومغامرون وفضوليون وصحافيون. ومنهم من خط ملاحظاته ورؤيته وآراءه، التي صدرت في كتب، ويمكن هنا الإشارة إلى أدباء برزوا في مواطنهم وعلى المستوى العالمي مثل: مارك توين، ونيكولاس كازانتزاكيس، وجوستاف فلوبير.

من المهم التوقف عند ما يمكن وصفه بعلم المكان، الذي يتجسد بوعي الكاتب لموضوعه، واستخدامه أدوات علمية لوصفه، والذي ظهر لدى عدد من البلدانيين العرب، وأهمهم الفلسطيني المقدسي صاحب كتاب (أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم).

* هو شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر البنّاء البشاري، ولد في القُدْس عام 947م، أدرك النواقص في كتب سابقيه من البلدانيين، وانتقدهم، وقرّر أن يكتب متسلحاً بأدواته العلمية التي توفرت له في عصره، ويقدم وصفاً حيويّاً للأمكنة التي زارها، فتطرق إلى البحار والبحيرات والمدن والأنهار والنباتات والحيوانات والمناخ والاقتصاد.

يوجد اتفاق بين الباحثين بأن المقدسي، بزّ في كتابه، نظيره الشهير ابن بطوطة، ويهمنا معرفة أن المقدسي امتاز بلمسةٍ شخصيةٍ ذاتية في كتابه، عندما تطرق مثلاً إلى جهود جده في بناء ميناء عكا، وإذا استغلت مثل هذه اللمسات الشخصية في كتابة القصص الصحافية، على نحو إبداعي معقول، ودون مبالغة، وإظهار لا مبرر للذات، فإن أثرها على القارئ سيكون ملحوظاً، وعندما يذكر المقدسي البشاري الآن لدى الباحثين، عادة ما يتوقفون عند ما ذكره عن جَدّه، وميناء عكا.

* شخصية أخرى ارتبط مجهودها الكتابي بالمكان، يستحسن التوقف عندها، وهي الهروي.

هو علي ابن الحسين الهروي السائح، توفي سنة 1322م، وقد يكون الهروي أوّل شخص نعرف اسمه، استخدم ما يوصف الآن فن الغرافيتي، حيث عرف عنه خطه على الجدران، وأشهر مؤلفاته كتاب (الإشارات في معرفة الزيارات)، الذي ضمنه وصفه للأماكن التي زارها، ومنها مدن فلسطينية عديدة، ويمكن ملاحظة نباهة الهروي، من خلال ملاحظاته عن الناس وأساليب توقيرهم للأماكن المقدسة، وإيراد مشاهداته الشخصية لبعض الوقائع المرتبطة بالأمكنة، كروايته عن قبور الأنبياء في الحرم الإبراهيمي الشريف.

* من بين العرب الذين كتبوا عن الأمكنة الفلسطينية في العصور الحديثة، القساطلي، صاحب (الروضة النعمانية في سياحة فلسطين وبعض البلدان الشامية).

هو نعمان بن عبدو القساطلي، توفي عام 1920م، عمل مع بعثة صندوق استكشاف فلسطين البريطاني في سبعينيات القرن التاسع عشر، كدليل ومترجم، وكان من الحصافة والحسّ المعرفي،

ليخط يومياته التي يظهر فيها اهتماماً بالمكان الفلسطينيّ وناسه، فأورد ملاحظاته عن حياة الفلاح الفلسطيني، في ظل نظام إقطاعي محلي، يقوده زعماء محليون، ورسم العديد من مفردات الأمكنة التي رآها، كآبار ورموز قديمة ولُقى أثرية، وتميز عن سابقيه أنه جاء في عصر ظهر فيه علم الآثار، فأضاف هذا إلى رؤيته للمكان.

الموضوع الثالث: زوايا النظر الى المكان

تختلف زوايا النظر إلى المكان بين جمهرة المعنيين، من كتّاب وصحافيين وعاديين شغوفين، استناداً لمرجعيات ثقافية وهوياتية، ودينية ومهنية ومزاجية، وغيرها.
المكان ليس معطى معرفيّاً جاهزاً، ولكنّه بحاجة دائمة إلى اكتشاف وإعادة اكتشاف، وهو ما يجعل موضوعه طازجاً، تكون الصحف أو دور النشر، مرحبة دائمة بقصصٍ صحافية أو كُتبٍ عنه.
ويمكن القول إن المكان من المواضيع التي تتميّز بتطور معرفي عنها باستمرار، وهو ما يجب أن يتابعه الصحافي المهتم.



مقام القطرواني

من الأمثلة المحلية على ذلك، مقام القطرواني في قرية عطارة (محافظة رام الله والبيرة) الذي بُني، مثل معظم مقامات الأولياء، على تلال تكتسب أهمية للسكان المحليين، وعادة ما تكون كاشفة ومطلة على ما حولها، ولها علاقة بالنشاط الحياتي للأهالي، وليس فقط بالاهتمام الديني.
ما يعرف عن المقام حتى عشرينيات القرن العشرين، تلك الأساطير المحلية عن صاحبه المفترض، الذي ينسب إلى قرية قطرة (قضاء الرملة)، ولكن حفريات أثرية أجرتها وزارة السياحة والآثار الفلسطينية في الموقع في أواسط تسعينيات القرن الماضي، كشفت أن الموقع استخدم قبل الحقبة الإسلامية ككنيسة مكرسة للقديسة كاترينا، ومن هنا يمكن الربط بين الولي المسلم القطرواني، والقديسة المسيحية كاترينا، وكيف طوّر الدين الشعبيّ المحليّ الموقع

وغيّر استخداماته، بدخول الأهالي إلى دين جديد، ولكن بشروطهم غير المكتوبة، حيث ظلّ الموقع مثار انشغالاتهم الدينية.

مثل آخر يدلّ على كيفية استفادتنا من التأويل، في معرفة المزيد عن المكان، والمثال يتعلق بمقام الشيخ شعلة (جبال نابلس) وهو ولي مسلم، يدل اسمه على ارتباطه بأعاجيب النّار، ولكن التمكّن من قراءة النقش اليوناني القديم على المقام، الذي يشير لاستخدامه كدير على اسم النبي إلياس، الذي ارتبطت سيرته الدينية بأعاجيب النّار، يجعلنا نمسك طرف خيط معرفي حول الموقع.

هناك بعض الأماكن لن تعني لبعض الصحف سوى مواضيع للصفحات السياحية أو الزوايا التي تهتم بالرحلات والسفر، كمدن يافا وحيفا وعكا، التي تجذب الزوّار لوقوعها على شواطئ البحر الأبيض المتوسط، التي تشكّل منتجعات تسري عن الناس متاعبهم، ولكنّها قد تعني لصحفٍ أخرى أكثر من ذلك، فهي أماكن مفعمة بحكايات الحروب والصمود والبناء وتنوع العمارة وامتداد التاريخ وثراء الثقافة وصياغة الإنسان الفلسطيني لأساطيره المتعلقة بالبحار والإيمان، التي تحمل رؤاه للحياة والموت، والبطولة والشجاعة، وغير ذلك.

وفي هذه الحال، يمكن للصحافيين أن ينطقوا الحجارة، وينقلوا عن الناس العاديين حكاياتهم، في مواجهة الأقدار الطبيعية، وصراعهم مع البحر، الذي أتوا غيرهم عبره، ليسرقوا أرضهم ويطردوهم.

القصص الصحافية عن مثل هذه الأمكنة، لا يمكن أن تنتهي أبدًا، ومن حظ الصحافيين المتخصصين أنهم يقبلون في كل مرّة على أرض بكر، تنتظر حرّاثها، ولا تملّ من استقبال زرع في باطنها، ومطر من السماء ينعشها، وينميها.

الموضوع الرابع: أناس الأمكنة

ترتبط الأمكنة بشخوصها، وهم عبارة عن جموع، عادة ما تكون متشابهة، وهذا لا يشكّل إغراء للصحافي، فيبحث عن الذين يختلفون عن المتشابهين الكثر، فيجد في قصصهم وعلاقتهم بالأمكنة، مواضيع لقصص صحافية لا تنضب.

مثال

عبد لاند

*في قرية الولجة (قضاء القُدْس)، التي تعرضت للاحتلال على مرحلتين في عامي النكبة (1948) والنكسة (1967)، صاغ عبد الفتاح عبد ربه، ملحمة صمود خاصة في أرضه التي أضحت تحت سيطرة الاحتلال الإسرائيليّ، وضمها إلى حدود بلدية القُدْس الاحتلالية.

ولكنَّ عبد ربه رفض الاعتراف بما تفرضه القوى الكبرى الباطشة، وهو البعيد عن الاهتمامات السياسية، ولم يزعم أن لديه وعياً سياسيّاً، ولم يمارس فعلاً كفاحيّاً عنيفاً ضد الاحتلال، فقطن في مغارةٍ في أرضه، ورفض المغادرة، رغم تعرضه

للسجن المتكرر والمحاكمات والاعتداءات وهدم مغارته.
تمكّن عبد الفتاح من صنع حيزه الخاص، وسط الزحف الاستيطاني، وأطلق محبوه على ذلك المكان (عبد لاند)، واستمر في أرضه حتى وفاته المفاجئة.
شخصية مثل عبد الفتاح أثارت اهتمام الصحافيين والكتّاب وصنّاع الأفلام، لأن فيها كل العناصر التي يبحث فيها هؤلاء، وفق مقتضيات مهنتهم، والأهم رؤاهم.



عبد ربه بعد أن هدم الاحتلال منزله

التقرير كاملاً عن عبد الفتاح عبد ربه: https://bit.ly/3caheUP

مثال

آدم السلواني

*** آدم السلواني: يسكن آدم بالقرب من بركة سلوان، المستهدفة من قبل سلطات الاحتلال، التي بدأت حفريات أثرية ذات غايات استعمارية في الموقع، بعد عام 1967م، بحثاً عن مدينة داوود التوراتية.**
آدم الذي كان يعمل موظفاً وتقاعد، هو شاهد حيّ على العصف بالمكان وتهويده تدريجيّاً، وإسكان مستوطنين فيه، وتحوّل إلى مرشد وحارس معنوي للذاكرة الفلسطينية فيه، يشرح، ويحافظ على الرواية المحلية للمكان.

رابط عن آدم وحكايته مع بركة سلوان: https://bit.ly/34rKqnN



مثال:



عبد الله عثمان في خربة جيروت

عجوزا عين جيروت

تقع هذه العين في خربة جيروت، التابعة لبلدة بيتونيا (محافظة رام الله والبيرة)، إلى الغرب من مركز البلدة، في وادٍ تحيط به الجبال، وبالقرب من العين يعيش عبد الله جميل عثمان (أبو حاتم) وزوجته منذ تسعينيات القرن العشرين، في مسكن بدائي من الصفيح، للعناية بأرضهما والحفاظ عليها من تغول الاستيطان المتسارع في المنطقة.
الزوجان المجدان على علم بدور العين في نهضة خربة جيروت التي توجد منها بقايا منازل تحمل طابع العمارة الإسلامية في الفترات الأيوبية والمملوكية، وأبرز معالم الخربة هو بقايا مسجد متهدم. ويدركان مكانتها كشاهدة على حوادث ارتبطت بتاريخ المنطقة الحديث، منذ الانتداب البريطاني، الذي سحب مياه العين للمعسكر البريطاني في بيتونيا. وهما من المستفيدين من مياه العين التي تروي أشجار الرّمان التي تشتهر بها المنطقة.
وشهد العجوزان على وضع الاحتلال لجدار التوسع في الموقع، لنهب المزيد من الأراضي والمعالم، ومنها مقام أبو زيتون، الذي يحتل قمة أكبر جبل في المنطقة ويطل على الساحل الفلسطيني، وبالقرب منه مقام آخر يطلق عليه مقام السيدة نفيسة.
المقامان اللذان يتواريان الآن من الوعي المحلي، تمتعا بشهرة معينة في زمن مضى، ويرد ذكرهما في رحلة الصوفي المصري مصطفى أسعد اللقيمي الدمياطي، الذي زار المنطقة عام 1731م، ولدى مصطفى البكري الصديقي، القطب الصوفي الذي زار فلسطين في أواسط القرن الثامن عشر.
وعزل الجدار أيضاً، إضافة إلى مقامي أبي زيتون، والسيدة نفيسة، أجزاءً من خربة عسقلان المسجلة لدى دائرة الآثار الفلسطينية في زمن الانتداب البريطاني.
أبو حاتم وأم حاتم، تابعا الحفريات الاحتلالية الإسرائيلية غير الشرعية، في نحو 12 موقعاً وخربة، يعددانها بحسرة.

وأجبرت قوات الاحتلال العجوزين على الانتقال من مكانهما إلى مكان آخر، لدى فتح طريق استيطاني، وما زالا صامدين، يشهدان على العصف بموقعهما، وهما يريان مجموعات المستوطنين تقصد عين جيروت واختراع ذاكرة وتاريخ جديدين لها، مقابل الهوية التي يتمسك بها العجوزان.

مثال

أبو خالد عطية

عندما هجّر أبو خالد من قريته المالحة، جنوب القُدْس، كان يعمل سائقاً لقطار، وبسرعة تحوّل إلى «سائق حمار». وفي حين أصبح جميع أهالي المالحة، التي كانت أراضيها تصل إلى باب الخليل في القُدْس، لاجئين معدمين وفقراء في مخيمات اللجوء، أصرّ أبو خالد على ركوب الحمار يوميّاً للوصول إلى قطعة أرضه التي تحوّلت إلى جيب وسط مستعمرة المالحة التي ضمتها سلطة الاحتلال إلى حدود بلدية القُدْس الاحتلالية.
عاش أبو خالد طويلاً، وما زال حتّى الآن يركب حماره يوميّاً، ويقصد أرضه، ويعتني بها، ويقطف زيتونها، ويروي لأحفاده عنها، وهو يدرك أنه برحيله، ستبقى الأرض وحيدة، لن يجرؤ أحد على ركوب حمار مثله، ليطلّ عليها، ويكمل ما بدأه.

حارس الزيتونة

يقيم صلاح أبو علي، بشكلٍ شبه دائم بجوار زيتونة البدوي في قرية الولجة، التي يعتقد أنها أقدم شجرة زيتون في العالم، والتي تملكها عائلته، ويواجه عدة تحديات، منها عمله الذي لا ينتهي بالعناية بالزيتونة، وإهمال المؤسسات المحلية، والزحف الاحتلالي، حيث أضحت الشجرة محاطة بسياج احتلالي يفصلها عن قسم من القرية.
من هذه الحالة، في علاقة الإنسان بالشجرة، والتحديات المختلفة، تنبع قصص مثيرة للشغف، ومثل مياه النبع المتدفقة، ستظل قادرة على سحر الأقلام الصحافية، أو أصحاب النقرات الحاسوبية.

الموضوع الخامس: عمارة المكان

ترتبط بعض الأمكنة بعمارتها، وتشكّل هذه العمارة أساس القصص الصحافية عنها، وفي فلسطين وفرة في التنوع العمراني، منذ الحقب النطوفية والبرونزية والحديدية، حتّى عمارة الاستعمار البريطاني.
العمارة الموجودة في فلسطين قبل التقويم العام، ترتبط أكثر بالأمكنة التي تعرف أكثر بكونها موضوعاً لقصص صحافية تهتم أكثر بالآثار، مثل المواقع التي تعود لعصر المدن في فلسطين، كتلّ بلاطة في نابلس، وتلّ الرميدة في الخليل، وتلّ السلطان في أريحا، وتلّ النصبة في البيرة.
في القصص الصحافية عن هذه الأماكن، يفضل أن تشمل خلفية عن تاريخ الموقع من ناحية

أثريـة، وعلاقتـه بعوامـل نهوضـه، كعـين السـلطان بالنسـبة لتـلّ السـلطان، وبعلاقتـه بمـا حولـه كتـلّ بلاطـة، وموقعـه الإسـتراتيجي كتـلّ النصبـة، واسـتهدافه مـن قبـل الاسـتعمار الحديـث في تـلّ الرميـدة، ومقاومـة مـن بقـي مـن سـكانه للمـشروع الاسـتيطاني الخطـير والقـاسي.

بالطبـع هـذه مجـرد اقتراحـات، يمكـن تطويرهـا، ففـي حالـة تـلّ الرميـدة مثـلاً، هنـاك الإرث الإسـلامي المتمثـل بديـر الأربعـين، الـذي سـيطر عليـه المسـتوطنون ومنحـوه هويـة أخـرى، وكذلـك العـين الجديـدة التـي تعـود إلى العـصر البرونـزي، ولعبـت دوراً في نهـوض التـلّ في عـصر المـدن ومـا تـلاه، إضافـة إلى أشـجار الزيتـون المعمـرة، التـي تشـكّل في كل عـام تقريبـاً مجـالاً لاختبـار القـوة، وصراع الإرادات بـين المواطنـين الأصليـين، والمسـتعمرين.

ولعـل أشـهر أنمـاط العـمارة في فلسـطين، تلـك المرتبطـة بالمـوروث الدينـي التقليـدي أو الرسـمي، والمتمثلـة مثـلاً في المسـجد الأقـصى المبـارك في القُـدْس، والحـرم الإبراهيمـي الشريـف في الخليـل، وكنيسـة القيامـة في القُـدْس، وكنيسـة المهـد في بيـت لحـم.

ورغـم شـهرة هـذه الأماكـن، فـإن تقديمهـا في قصـص صحافيـة، تراعـي مـا ذكرنـاه سـابقاً، مـن زوايـا نظـر، وعلاقتهـا بالنّـاس، وتاريخهـا الأثـري، وعمارتهـا، والقصـص الميثولوجيـة، مـا زال مشـوقًا، ويسـتقطب المزيـد مـن القـراء المهتمـين.



دير مار سابا في برية القدس

وهنـاك أنـواع مـن العـمارة الدينيـة قـد تكـون أقـل شـهرة، وربمـا بسـبب ذلـك، فـإنَّ الكتابـة عنهـا هـي نـوع مـن المغامـرة، تشـبه مغامـرة الوصـول إليهـا، كديـر مـار سـابا في بريـة القُـدْس، المحفـور جزئيّـاً في الصخـور، والشـاهد عـلى الأحـداث التاريخيـة والثقافيـة والحضاريـة في البريـة، وهـو أحـد الشـواهد الباقيـة مـن نحـو أكـثر مـن سـبعين موقعـاً مسـيحيّاً، مـن أديـرة وكنائـس وصوامـع تعـود

للعصر البيزنطي في برية القُدْس، الممتدة حتى البحر الميت.

يحتاج هذا الموقع إلى صحافيين لاستكشافه وتقديم الجديد عنه، وعن حكايات الرهبان الذين نسجوا ملحمة صمود رغم الأنواء الصعبة، من غزوات وارتكاب مجازر، وفيه وضعت الترجمات العربية الأولى للأناجيل، وخُطّت عشرات المخطوطات التي تنتظر الاهتمام بها.

في الجانب المتعلق بالدين الشعبي، الذي يخص أصحاب الديانات الثلاث، تنتشر المقامات على التلال الفلسطينية، وفي الوديان والسهول، التي شكلت محطات للصوفيين، ولإرواء العواطف الدينية الشعبية، وكذلك لحماية منتجات الفلاحين، من اللصوص وجباة الضرائب، فليس أفضل من وضع تلك المنتجات تحت حماية الأولياء القادرين على البطش بالسارقين والظالمين.

وتشكّل مسارات التعرف على المقامات مقصداً في السياحة الصوفية في بلادنا، وكذلك في الاهتمام الصحافي بها.

ويرتبط الريف الفلسطيني بنوع أحدث من العمارة، هي عمارة الإقطاع التي تعود في معظمها إلى القرن التاسع عشر، والتي شهدت معارك الحرب الأهلية الفلسطينية بين حزبي قيس ويمن.

ومن أنواع هذه العمارة، ما يعرف بعمارة قرى الكراسي، حيث شكّلت هذه القرى مراكز للعائلات الإقطاعية، وتقديمها في قصص صحافية، يعني مزيجاً من التعرف على العناصر المعمارية والتاريخ النابض المرتبط بواقعنا الحالي والحكايات الشفوية والإرث المستمر حتى الآن.

مثال

قصة عن قلعة آل سمحان في قرية رأس كركر: https://bit.ly/2yWCAa9

الموضوع السادس: كرنفالات الأمكنة

ترتبط بعض الأمكنة الفلسطينية باحتفالات كرنفالية، والكرنفال بشكل عام يمكن تعريفه بالاحتفال الشعبي الضخم، الذي يحوي استعراضات، ويتركز في الشوارع والساحات العامة.

من هذه الأمكنة جبل جرزيم في نابلس، الذي يشهد نوعاً دينيّاً من الكرنفال، يتمثل باحتفالات الطائفة السامرية بأعيادها، خصوصاً عيد الفسح.

ويشمل الكرنفال السامري تقديم الأضاحي ومسيرات دينية واحتفالات شعبية وإظهار المشاركين أفضل ما لديهم من زيّ وقدرة على الفرح والمرح.

لدى الكتابة عن مكان كجبل جرزيم، يحوي أماكن مقدسة سامرية وإسلامية ومسيحية، يحضر الكرنفال وناسه، خصوصاً من يبرزون بمواهبهم وحضورهم الشخصي اللافت، ليكونوا مواضيع في قصص صحافية.

من الأماكن الشهيرة بكرنفالها، كنيسة القيامة في القُدْس، التي تشهد بداية احتفال كبير

بسبت النور، حيث يوجد اعتقاد لدى الأرثوذكس، بانبثاق النور المقدّس من داخل مقصورة القبر المقدّس، بطريقة عجائبية، ويُنقل النور إلى بلدات فلسطينية وإلى الخارج، كاليونان.
كرنفال سبت النور هو خليط من فنون محلية فلسطينية وأخرى وثنية تعود إلى آلاف السنوات، وفيها يبرز المحتفلون أهمية شهر نيسان/ أبريل في فلسطين، الذي يشهد الاحتفالات الشعبية بالربيع.
أمام كنيسة القيامة، وفي شوارع مدينة القُدْس، يجد الصحافي الحجارة الحية وهي تعبر عن نفسها في الكرنفال، متمثلة بتاريخ طويل.
نوع آخر من الكرنفال، نجده في احتفالات أعياد الميلاد في مدينة بيت لحم، التي تنفرد من بين مدن العالم، بالاحتفال ثلاث مرات بعيد ميلاد السيد المسيح.
تبدأ الاحتفالات صباحاً بالفرق الكشفية المحلية، التي تحرص على إظهار هويتيها الدينية والوطنية، وتستمر إلى ساعة متأخرة من فجر اليوم التالي.
توفر الكرنفالات المرتبطة بالأمكنة، ثراءً للصحافي، ليكتب ويمحص وينقل الحكايات، على محمل من تأويل، يتلقاه القارئ عادة باهتمام.

مثال

قصة صحافية لجميل ضبابات عن عيد الفسح السامري: https://bit.ly/2JUPtUl

الموضوع السابع: المتاحف

من المهم أن يلم الصحافيّ، خصوصاً المهتم بصحافة المكان، بموجودات المتاحف التي تحوي عادة، لقىً أثرية استخرجت خلال الحفريات من بواطن الأمكنة، وتساعدنا أكثر في فهم هذه الأمكنة والكتابة عنها وتوفير زوايا أخرى للكتابة، أو توسيع نظرتنا للمكان.
من أهم المتاحف في فلسطين
* المتحف الفلسطينيّ في القُدْس، المعروف باسم متحف روكفلر، على اسم المتبرع لإنشائه، وهو ما حدث في العهد البريطاني، بعد تزايد اللقى الأثرية المستخرجة خلال الحفريات الأثرية العديدة والمهمة، التي جرت في مواقع مختلفة في فلسطين.
يضم المتحف ما عُثر عليه في قصر هشام الأموي في أريحا، التي تساعد على معرفة الحياة الأرستقراطية لمكان فلسطيني في حقبة معينة، وعلى فهمنا للعمارة الأموية وفنون الفسيفساء.
ويضم المتحف آثاراً تعود للحقب البرونزية والحديدية واليونانية والرومانية والبيزنطية والإسلامية.
ومبنى المتحف نفسه هو تحفة فنية، تظهر عمارة الاستعمار البريطاني، ورؤية الفنانين الذين كلفوا بتصميمه، وتنفيذ أعمال النحت العديدة، والسيراميك.
سيطر الاحتلال الإسرائيليّ على المتحف بعد حزيران/ يونيو 1967م، وجعله مقرّاً لسلطة

الآثار الإسرائيلية، ونقلَ مخطوطات البحر الميت المحفوظة فيه، إلى متحف إسرائيل في القُدْس الجديدة.

* متحف إسرائيل: يقع هذا المتحف الذي يعتبر فخر دولة الاحتلال الثقافية، في ضاحية الشيخ بدر الفلسطينية في القُدْس الجديدة، وبُني على أرض هجّر أصحابها عام النكبة. أهمية المتحف بالنسبة للصحافي والمهتم، من موجوداته الأثرية التي تغطي الحقب التاريخية المختلفة التي مرّت على فلسطين، ولقى أثرية من معظم المناطق الفلسطينية.

* المتحف السامري على جبل جرزيم، الذي يحوي كتباً مقدسة للطائفة السامرية، تعود لقرون خلت، إضافة إلى اللقى الأثرية التي عُثر عليها خلال الحفريات على الجبل، والتي تعود إلى حقبٍ مختلفة.

* بعد تأسيس السلطة الفلسطينية، أسست وزارة السياحة والآثار، عدة متاحف، كمتحف رام الله، ومتحف العيزرية، ومتحف دورا، وغيرها، وجميعها تحوي لقى أثرية تساعدنا على فهم تاريخ الأمكنة التي عثر عليها فيها.

* هناك متاحف عديدة مهمة، في القُدْس وبيت لحم، أنشأتها الكنائس في الأمكنة التي ارتبطت بحوادث ذكرت في الكتاب المقدس، كالمتاحف الموجودة على امتداد درب الآلام في القُدْس، أو متحف السالزيان في بيت لحم، المتخصص في كل ما يتعلق بحادثة ميلاد السيد المسيح.

الموضوع الثامن: اختراع المكان

المكان ليس معطى معرفيّاً ثابتاً، كما أشرنا، ويحتاج بشكلٍ دائم إلى اكتشاف، وفي أحيانٍ كثيرة إلى اختراع، كما حدث مع عدد كبير من الآثاريين والرحالة ورجال الدين والسياسيين، الذين حرصوا على الربط بين مواقع فلسطينية، وتلك المذكورة في الكتاب المقدس.

وأدى هذا النوع من الاختراع الذي بدا قسريّاً في معظم الحالات، إلى إضفاء طابع معين على مواقع، استمر حتى بعد الانتقادات التي وجهت إلى مخترعي الأمكنة.

تكشف لنا عمليات الاختراع عما تلعبه المرجعيات الثقافية والدينية والسياسية في تحديد تصوراتنا للأمكنة في الحالة الفلسطينية، وتفرض على الصحافي تحديات، وهو يسبر المكان، ليعد قصصاً صحافية. ويتحدد كثير من النجاح الصحافي، بالقدرة على الاستجابة لتحديات الرؤى المختلفة تجاه المكان.

هناك نوع آخر من اختراع الأمكنة، قد يشكِّل إضافات معرفية وسياحية وتراثية، كما فعلته مؤسسة مسار إبراهيم، بتحديدها مواقع زادت باستمرار، على ما قدمته باسم مسار إبراهيم، ويفترض في هذه المواقع، التي تصل حتى الآن إلى نحو خمسين موقعاً من شمال الهضبة الفلسطينية الوسطى (المسماة سياسيّاً الضفة الغربية) إلى جنوبها.

يفترض أن هذه المواقع، أو بعضها، سار عليها النبيّ إبراهيم، وفق موروث ديني وشعبي وأسطوري.

مـن خـلال إعـادة اكتشـاف واخـتراع لهـذه الأمكنـة، وضعـت بعـض هـذه المواقـع، لأوَّل مـرّة عـلى الخارطـة السـياحية في فلسـطين.

وقُدمـت هـذه المواقـع بشـكلٍ جديـد، تاريخيّـاً وأثريّـاً وأسـطوريّاً، وأعيـد إحيـاء إرثهـا المحـلي مـن أطعمـة وغنـاء، وتقاليـد تتـوارى مثـل تلـك المتعلقـة بالمقامـات الدينيـة.

سـاهمت إعـادة اخـتراع هـذه الأمكنـة، في تسـليط الضـوء عـلى مشـاكل المناطـق المهمشـة، ودعـم بعـض المبـادرات المحليـة، مـن خـلال تشـجيع إنشـاء دور ضيافـة متواضعـة، سـاهمت ماديّـاً في دعـم أُسر فقـيرة، اهتـم أفرادهـا براحـة الضيـوف، وتقديـم الطعـام لهـم، وتوفـير المبيـت، وإسـماعهم الحكايـات والـتراث المحـلي، ومسـاعدتهم، عـن طريـق أدلاء محليـين، للتعرف عـلى جغرافيـة الأمكنة. يمكـن للصحـافي أيضـاً، اخـتراع أمكنتـه التـي تصلـح للكتابـة الصحافيـة، واكتشـافها وإعـادة اكتشـافها مـرة تلـو الأخـرى.

ومـن أمثلـة ذلـك، الموقـع الـذي قدمـه الصحـافي عميـد شـحادة، حيـث يمكـن مـن بلـدة العبيديـة، شرق بيـت لحـم، رؤيـة قبـة الصخـرة المشرفـة في القـدس، عـلى أنـه الموقـع المفضـل للفلسـطينيين الذيـن لا يسـتطيعون الوصـول إلى المدينـة المقدسـة، ليروهـا مـن موقـع مناسـب.

شـحادة هـو أول مـن تنبـه إلى مـا يمكـن أن يشـكله هـذا المـكان، مـن واسـطة بـين الفلسـطيني والقـدس، فأعـاد اختراعـه وتقديمـه، ليصبـح فعـلاً موقعـاً مفضـلاً لكثيريـن مـن المحرومـين مـن الوصـول إلى عاصمتهـم المحتلـة، ليطلـوا عليهـا ويتأملـوا ويتحـسروا.

مثال

تقريـر فيديـو للصحافـي عميـد شـحادة بعنـوان «القـدس مـن تحـت شـجرة/ منشـور علـى موقـع وكالـة الأنبـاء الفلسـطينية وفـا: https://bit.ly/31xb8Z7

العيون.. ينابيع للقصة الصحافية

فـي ثمانينيـات القـرن التاسـع عشـر، أجـرى صنـدوق استكشـاف فلسـطين، مسـحاً لعيـون المـاء فـي فلسـطين، رصـد فيـه نحـو 800 عيـن مـاء فـي البـلاد تتدفـق مـن الأرض ومـن بيـن الصخـور، وتضفـي علـى الأوديـة والجبـال والمسـتقرات البشـرية، سـحراً مسـتمرّاً لا ينتهـي.

بالتأكيـد، فـإنّ عـدد العيـون والينابيـع يزيـد علـى الإحصـاء الـذي نفـذه صنـدوق استكشـاف فلسـطين، وهـو مؤسسـة بريطانيـة، خـدم عملهـا المسـحي والأثـري فيمـا بعـد الأعمـال العسـكرية للإمبراطوريـة البريطانيـة، ولكـن لا يوجـد مـن يؤكـد أو ينقـض إحصاءاتهـا، لعـدم وجـود مصـدر أكثـر موثوقيـة يمكـن الرجـوع إليـه، ولكننـا نعلـم أن العـدد أكبـر مـن أسـماء عيـون مـاء لـم يذكرهـا المسـح البريطانـي الرائـد.

كانـت بئـر القريـة الفلسـطينية، لقـرونٍ طويلـة، مركـز الحيـاة فيهـا، كانـت ملـكاً عامّـاً للرجـال والنسـاء والأطفـال والرضـع والخـراف والقطعـان وللجواليـن والغربـاء وعابـري السـبيل.

وإذا كان توفر لفلسطين من يحصي هذه العيون (ومناحٍ أخرى)، كصندوق استكشاف فلسطين، وإن لم يكن ذلك فقط لأغراض بحثية وعلمية، فإنّه لا يوجد الآن مصدر يمكن أن يحدد كم بقي من هذه العيون، بعد التدمير الذي لحق بالقرى الفلسطينية خصوصاً منذ عام 1948، وما حدث في ذلك العام مما يعتبر تطهيراً عرقيّاً، وتدمير المشهد الإنساني والحياتي الفلسطيني بشكلٍ مروع، والبدء بعمل غير مسبوق، ما زال متواصلاً حتى الآن، وهو صنع جغرافيا جديدة. في المشهد الجغرافي الإسرائيلي الجديد، لم تحتل البئر أوّ نبع الماء، نفس الأهمية الحياتية السابقة، وكانت الحركة الصهيونية، ببعد نظر وتخطيط لافت، تحسبت مسبقاً لما يعتبر «الأمن المائي»، فأسست شركة مكوروت للمياه قبل تأسيس دولة الاحتلال، التي أوصلت المياه النظيفة للمنازل الجديدة التي بنيت على الطراز الغربي.

ورغم التدمير الذي تعرضت له ينابيع فلسطين الطبيعية بعد عام 1948، إلا أن الإسرائيليين حافظوا على بعض الينابيع لأغراض الاستجمام والسباحة والسياحة الداخلية، ولأسبابٍ دينية تتعلق بطقوس الاستحمام والطهارة، كما في العيون التابعة لقرية الولجة جنوب القُدْس، أو قرية صطاف غرب القُدْس، التي تعتبر مكاناً مفضلاً للمتنزهين اليهود في منطقة القُدْس، حيث حوفظ على عدة منازل ونبع القرية، تشكل بمجملها مشهداً فولكلوريّاً يراه المتنزهون خلّاباً. هذا الحال أيضاً يشمل قرى عديدة، كقرية لفتا.

تمتد أعمار الكثير من عيون الماء الفلسطينية إلى قرون طويلة، وحظيت باهتمام الحضارات المتعاقبة، وهو ما يمكن لمسه من آثار القنوات الكنعانية والرومانية والإسلامية المحفورة في الصخور لنقل مياه هذه العيون إلى برك ليستخدمها الفلّاحون.

وبعد الاحتلال الإسرائيلي لما تبقى من فلسطين في حزيران/ يونيو 1967م، تكفل الاستيطان بالقضاء على عشرات العيون الشهيرة محليّاً وخارج فلسطين أيضاً، في حين عمدت بعض المستوطنات إلى إبقاء بعضها لأغراض الترويج السياحي.

وفي حالات قليلة، أعلنت سلطات الاحتلال عن بعض المناطق الفلسطينية محميات طبيعية، ولكنّها أبقتها تحت سيطرتها، مثل نبع عين جدي قرب البحر الميت، وعيون فارة والفوار والقلط.

بالنسبة لمدينة ذات بعد مكاني متعدد كالقُدّس، فإنّ العيون والقنوات المائية والآبار والبرك والأسبلة والحمّامات، كانت في مركز اهتمام الحضارات التي تعاقبت على المدينة، وعمل حكامها على جلب المياه إليها من المناطق المجاورة القريبة والبعيدة، وأشهر ذلك ما يمكن تسميته مشروع الفلسطينيين القومي في الفترة الرومانية المبكرة، والحديث عن القناة الرومانية التي نقلت المياه من ينابيع العروب، مروراً ببرك سليمان، بطول يصل إلى نحو سبعين كم، وبهندسة متنوعة تبعث على الدهشة، والتي عرفت منذ العصور الإسلامية حتى الآن بقناة السبيل.

تنبه المستوطنون متأخراً لأهمية العيون في الهضبة الفلسطينية الوسطى، فشكّلوا وحدات استطلاعية لاكتشافها، وتصميم مسارات مشي إليها، ومنحها رؤى جديدة تخدم المشروع الاستعماري.

بالنسبة للصحافي المتخصص بصحافة المكان، فإن العيون لها مكانة مهمة في هذا النوع من الصحافة، فعليها وبجانبها، بنيت الحضارات الفلسطينية المتعاقبة، وبقربها بنيت رموز التدين

الفلسطيني، كالمساجد والكنائس والمقامات، وعليها نسجت أعداد لا حصر لها من قصص الحب والأساطير والشعر الشعبي، وبعض هذا النوع من الشعر تجاوز محليته، لينتشر في جميع أنحاء البلاد، مثل هذه الأبيات التي كتبها شاعر شعبي لا نعرف اسمه عن بير الصفا في قرية الدامون المدمرة، ورددها الفلسطينيون في أفراحهم وأسمارهم:

ع بير الصفا وردت حليمة

جدايل سود أرختهن حليمة

مسعد يا اللي توخذه حليمة

غني لو كان يشحذ على الأبواب!

لم يعرف النّاس اسم الشاعر فقط الذي نظم بيت العتابا هذا، بل أيضاً، كما يقول الكاتب محمد علي طه ابن الدامون، لم يعرفوا من هي حليمة.

ترتبط العيون بشكلٍ وثيق، بأيّة كتابة عن بعض الأماكن، فمن الصعب الكتابة مثلاً عن قصور هيرودس الشتوية في أريحا، دون أن يكون لدى الصحافي فكرة عن عين القلط، أو عن طواحين عين سامية، دون تقدير أهمية العين ودورها في إنشاء مستقرات بشرية تعود لحقب مختلفة في المكان.

خاتمة.. وصايا للتجاوز

توضع الاستنتاجات والنصائح والقوانين، لكي يفهمها الصحافي ويتجاوزها، ويقدم أسلوبه الخاص.

فيما يتعلق بالقصص الصحافية عن المكان، يمكن للصحافي مراعاة ما يلي:

يمكنه إظهار لمساته الشخصية في القصة الصحافية، ما يجعل الكتابة أكثر حميمية، كما يتلقاها القارئ، ويستطيع الصحافي المتمرس الفصل بين إظهار اللمسة الشخصية، وإقحام ذاته.

يتميّز الصحافي بزوايا النظر تجاه موضوعه، فما يمكن ألا يراها غيره، هي بالنسبة له قد تكون أساسية في معالجته الصحافية للمكان.

البحث عن الجديد فيما يتعلق بالأمكنة وعدم الاكتفاء بما هو معروف عنها، وما يبرر الكتابة، عادة، هو قدرتها على تقديم الجديد.

إيلاء الناس العاديين أهمية في مواضيعه الصحافية، فعادة ترتبط الأمكنة بحراسها المعنويين، أو فلّاحيها، وحفظة أهازيجها، وتاريخها، ورواة حكاياتها.

من المهم للصحافي الانتباه إلى عناصر معينة في الطبيعة، تكمل ما يمكن أن يكتبه عن الأمكنة، كالأشجار والينابيع والحيوانات.

على الصحافي أن يكوّن زوايا نظره بشأن العمران، ويطور قدراته، ليجعل الجدران والحجارة تحكي وتروي.

من المهم الاستفادة من التاريخ وعلم الآثار.

تشكّل المتاحف وسائل لا غنى عنها للصحافي المهتم بالأمكنة.

من المهم أن يسبر الصحافي أمكنة بكراً، فتكون له أمكنته التي يخترعها، ويقدمها للقارئ.

رابعاً: الشق العملي

ننصح المحاضرين بتنفيذ واحد أو أكثر من النشاطات التالية لتدريب الطلاب/ الصحافيين الصغار على الكتابة في صحافة المكان:

كتابة قصة مكان ما، يزورنه ويلتقون ناسه ويفحصون معماره ويحللون تاريخه ويضعون لمساتهم في إظهاره.

كتابة قصة أناس صاروا أبطالاً لمكان، لا ينفصلون عنه ويتداخلون مع همومه أو احتياجاته، ويشكلون مزيجاً ثقافيّاً معه.

تغطية احتفالات دينية مرتبطة بأماكن مقدسة (كنائس، مساجد، مقامات...)، والإمساك بمشابك إخبارية مميزة في التغطية.

كتابة تقرير صحافي حول معمار بلدة قديمة، أو أحياء فقر، أو شوارع فارهة، أو ضواحي غنى، وتحليل المعمار من وجهة نظر ثقافية، وربط هندسة المكان وتقسيماته بثقافة ومعرفة القاطنين فيه أو العابرين عنه.

إنتاج تقرير تلفزيوني عن مكان ما، وكتابة نص يواكب الفيديو وعمل مقابلات داخل الفيلم، وتوثيق جانب ما من حياة هذا المكان. وهذه المهمة بحاجة إلى مجموعات عمل. ونوصي المحاضرين بتقسيم الطلاب إلى مجموعات، كل مجموعة تنتج فيلماً قصيراً عن مكان ما. وربما تنتج المجموعات أفلاماً مختلفة عن مكان واحد لاختبار التنافسية والإبداع بين المشاركين.

إجراء مقابلات معمقة مع معايشين مخضرمين لأمكنة صارت لها بصمات سياسية أو تاريخية، كاللاجئين الكبار في السن مثلاً، والنساء المهجرات، والمرحلين، أو المنحدرين من سلالات غير فلسطينية.

خامساً: قراءات إضافية

موسوعات

* تتوفر مصادر يمكن وصفها بالتأسيسية حول جغرافية المكان الفلسطيني وتاريخه وحكاياته، ضرورية لمعارف أولية، ومن هذه الكتب، ما يحتاج إلى تحديث وتصويب في المعلومات، ولكن هذا لا يقلل من أهميتها ومنها:

عراف، شكري. 2004. المواقع الجغرافية في فلسطين: الأسماء العربية والتسميات العبرية. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية.

كتب

الجعبة، نظمي، وخلدون جبارة. 2002. رام الله: عمارة وتاريخ. رام الله: منشورات رواق ومؤسسة الدراسات المقدسية.

الجعبـة، نظمـي. ومجموعـة مـن المؤلفـين. 2008. الخليـل القديمـة: سـحر مدينـة وعـمارة تاريخيـة. الخليـل: لجنـة إعـمار الخليـل.

توثيق

حـرص بعـض أبنـاء المـدن والقـرى عـلى التعريـف بمدنهـم وقراهـم وعاداتهـم وتقاليدهـم وأسـماء العائـلات وأصولهـا، إضافـة إلى موضوعـات أخـرى. وتختلـف أهميـة وعلميـة ومنهجيـة هـذه الكتـب وتتفـاوت كثـيراً، ولكنهـا مفيـدة كمصـادر أوليـة، مـن بينهـا:

أبو عامود، نسيم محمد. 1997. نوبا بين الماضي والحاضر. دون مكان نشر أو دار نشر.

أبـو خيـارة، عزيـز. وصالـح فنـوش ومحمـود سـليمان ومـوسى عاشـور. 1993. الولجـة: حضـارة وتاريـخ. عـمان: دون دار نـشر.

أدلة سياحية

ظهـرت عـدة كتـب، اتخـذت طابـع التعريـف السـياحي، بعضهـا لا تخلـو مـن تأثـير الروايـات الإسرائيليـة والدينيـة، عـن المـكان الفلسـطيني، وبعضهـا اسـتفاد مـن نتائـج الحفريـات الأثريـة الإسرائيليـة، ولكنهـا مفيـدة مـن حيـث شـموليتها النسـبية، ومنهـا:

يحيـى، عـادل. 2000. دليـل فلسـطين السـياحي: الضفـة الغربيـة وقطـاع غـزة. رام اللـه: المؤسسـة الفلسـطينية للتبـادل الثقـافي.

خـوري، سـلامة إبراهيـم. 1997. الدليـل السـياحي لأهـم الأماكـن الدينيـة والأثريـة في الأرض المقدسـة. القـدس: دون دار نـشر.

أدب الرحلات

أبـدى الرحالـة الذيـن زاروا فلسـطين اهتمامـاً بذكـر مشـاهداتهم، وإيرادهـم لأسـماء ووصـف المواقع التـي زاروهـا، وربطهـا بمواقـع وردت في الكتـاب المقـدس، وأهميـة هـذه الكتـب أنهـا تعطينـا فكـرة عـن أوضـاع عاشـتها فلسـطين في ظـرف تاريخـي معـين، منهـا:

تويـن، مـارك. 2013. رحلـة الحجـاج إلى الأرض المقدسـة، مـارك تويـن. ترجمـة وتقديـم عبـد الباقـي بـركات. القاهـرة: المركـز القومـي للترجمـة.

روجـرز، مـاري اليـزا. 2013. الحيـاة في بيـوت فلسـطين (1855-1859). ترجمـة جـمال أبـو غيـدا. بـيروت: المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنـشر.

فن، جيمس. 2017. أزمنة مثيرة. ترجمة جمال أبو غيدا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

أبحاث

أقـام بعـض البحاثـة الأجانـب في فلسـطين، وكتبـوا أبحاثـاً امتـازت بسـويتها العلميـة، ومنهـا مـا كان رائـداً في مجالـه، ومنهـا:

كروفوت، جريس. ولويز بالدنسبيرجر. 1986. من الأرز إلى الزوفا. ترجمة الدكتور عيسى المصو. القدس: جمعية الدراسات العربية.
غرانفكست، هيلما. 2015. أحوال الزواج في قرية فلسطينية. ترجمة خديجة قاسم وإخلاص القنانوة. بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

مجلات وكتيبات

من أهم المجلات والدوريات، العدد الممتاز 1375 من الوقائع الفلسطينية، المؤرخ في 24 تشرين الثاني/ نوفمبر 1944. وأهميته أنه يورد أسماء المواقع الأثرية الفلسطينية التي يشملها قانون الآثار البريطاني، ما يضع أمامنا سجلاً لمعظم تلك المواقع، مع وصف مختصر لكل منها.

في سبعينيات القرن الماضي، صدرت عن مركز الأبحاث في جمعية إنعاش الأسرة، مجلة (التراث والمجتمع)، التي حررها وشارك في كتابة أبحاث ومقالات لها، جيل جديد من الباحثين الشباب، الذين رأوا أن الاهتمام بتراث الشعب الفلسطيني وثقافته وعاداته وتقاليده، يكتسب أهمية بحثية ووطنية.

صحافة المكان ورقيّاً ومرئيّاً

من أهم الدوريات المختصة بالمكان في العالم العربي، مجلة دورية تصدر في مصر باسم (أمكنة) لا يتوفر لها موقع على الإنترنت.

برزت الصحافية الفلسطينية زينة صندوقة، في إعداد وتقديم فقرات عن المواقع والأمكنة الفلسطينية، ورغم ما تحلت به من بساطة في التقديم، فان إعداداً مكثفاً وفهماً ومعرفة للمكان تحققت من برامجها الصحافية. هنا رابط لإحدى زياراتها: https://bit.ly/2BvCOmj

الأسبوع الثامن:

الصحافة الثقافية لأدب الأطفال

إعداد: خالد جمعة

شاعر وكاتب والمحرر الثقافي في وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية «وفا»

أولاً: أهداف الأسبوع

- تعريف طلبة تخصص الإعلام بأدب الطفل.
- بيان خصوصية أدب الطفل وما يميزه عن أدب الكبار.
- التعرف على نماذج نقدية في أدب الطفل.
- التمييز بين أدب الطفل الجيد وأدب الطفل الرديء.
- التعرف على طرق تغطية إنتاجات أدب الطفل صحفياً.

ثانياً: الخطة التعلمية

سيكون هذا الأسبوع التعلمي الخاص بأدب الأطفال دون مرجعيات حقيقية، نظراً لحداثة موضوع أدب الأطفال عموماً، لذا فإن معظم المرجعيات تأتي من خبرات شخصية تراكمية، إلى أن يثبت بعضها نتيجة ملاحظة نجاحه على المدى الطويل، أو يتم تجاهله بنفس الكيفية، والهدف من هذا الأسبوع التعلمي بشكل أساسي هو التعرف على ما يميز أدب الأطفال عن غيره، وبشكل أوضح، يمكن أن يكون العمل المقدم رائعاً ويعجب الكبار، لكنه عمل غير جيد للأطفال، حتى وإن أحبه الأطفال، لأنه قد يحتوي على قيم غير تربوية مثل قصة علي بابا والأربعين حرامي، حين عثر علي بابا على المسروقات وأخذها لنفسه، لذا، من الضروري التعرف على سمات هذا الأدب الموجه للأطفال والفتيان، ليتمكن من يرصد هذا الأدب نقديّاً أو يغطيه صحافيّاً من التعامل مع العمل، وبالطبع هناك مفاهيم أخرى لكنها تعتبر تنويعات على مفهوم تمييز أدب الأطفال عن غيره.

أما على المستوى التطبيقي، فبإمكان المحاضرين الذين سيدرسون هذا الأسبوع، وبعد التعرف نظريّاً على أدب الأطفال من كافة الزوايا الممكنة، اللجوء للفئة المستهدفة للتعرف على تفاعلها مع العمل، ويمكن إدارة نقاش حول العمل بحضورهم، ويمكن كذلك استضافة مختصين في الكتابة للأطفال أو الرسم للأطفال، أو من يصنعون الأغاني، أو النقاد، وكذلك تنظيم زيارات لمؤسسات معنية بأدب الطفل مثل مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، ومؤسسة عبد المحسن القطان، ودار البحيرة للنشر، وأية مكتبات في المدن القريبة من الجامعات التي تدرس المساق.

ثالثاً: الشق النظري

أدب الأطفال حديث بالنسبة لبقية فنون الأدب، ولكن يمكننا القول بقليل من الحذر، إن الحكايات الشعبية التي كانت تحكيها الجدات والأمهات لأطفالهن، شكلت، عمليّاً، الأساس الذي قام عليه أدب الأطفال في العالم، إذ إن الهدف من أدب الأطفال عموماً هو حصول الطفل على المتعة، مع وجود رسالة تربوية ما داخل القصة، وهذا، وإن تطور على مستوى الأداء الوظيفي للقصة مع الوقت، إلا أنه كان موجوداً دائماً في تلك الحكايات، فما هو أدب الطفل؟

الموضوع الأول: تعريفات أدب الطفل

هناك الكثير من التعريفات التي وضعت لأدب الطفل، منها:

أنه كل فن مكتوب أو مسموع أو مرئي موجه للطفل، وهو التعريف السائد لدى الأغلبية.

أنه جزء من الأدب عموماً، ويسري عليه ما يسري على الأدب كافة، إلا أنه يخاطب فئة عمرية معينة. وهو ما ينتجه الكبار للأطفال.

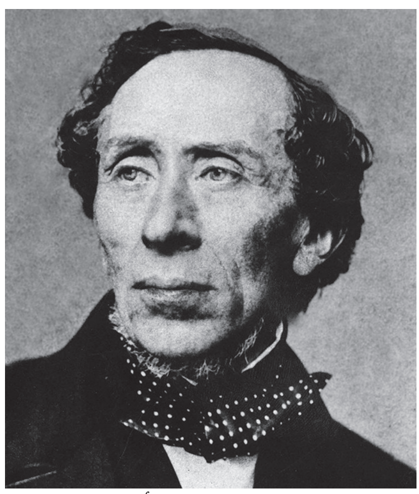
هناك من يدخلون في التعريف إنتاجات الأطفال الأدبية التي تنتج من خلال النشاطات، لكن الجميع يقر بأنه لا يمكن أن يتم تعريف أدب الطفل بشكل مستقل عن الأدب عموماً.

هو نوع من الأدب يقدّم للأطفال يراعي فيه مستوى إدراكهم، وقدرة استيعابهم.

على الأدب الموجه للطفل بأي حال أن يراعي حاجات وقدرات وخصائص الفئة التي يتوجه إليها.

أما مصطلح أدب الطفل، فلم يظهر إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وانتشر بعد إعلان حقوق الطفل عن الأمم المتحدة.

وتخبرنا المصادر التاريخية في الأدب أن الفرنسيين هم أول من كتب للأطفال كأدب مستقل، وكان ذلك في القرن السابع عشر، وبعدهم جاء الإنجليز، ويذكر لنا التاريخ كتاب «خرافات لافونتين» الصادر في القرن السابع عشر، وحكاية «أمي الإوزة» للشاعر الفرنسي تشارلز بيرو في القرن السابع عشر أيضاً، ومن المضحك أن بيرو وضع اسم ابنه على هذه القصة خجلاً، لأنه كان يعتبر الكتابة للأطفال ليست إبداعاً فنيّاً.



الكاتب هانز كريستيان أندرسون

وأصدر الكاتب ناتار سويفت قصته الشهيرة «رحلات جيلفر»، وكتب دانيال ويغو «روبنسون كروزو»، وكتب دودجس «لويس كارول» كتابه الشهير «أليس في بلاد العجائب»، وأصدر الكاتب الدنماركي هانز كريستسان أندرسون «حكايات أندرسون» التي ترجمت إلى معظم اللغات الحية في العالم، وقام الأخوان جريم بجمع القصص من أوروبا في القرن التاسع عشر، وأصبح كتابهما «قصص جريم» مرجعاً في قصص الأطفال.

تطور الاهتمام بأدب الأطفال بشكل ملحوظ في القرن العشرين، ففي الولايات المتحدة وحدها، صدر حتى عام 1930 أكثر من مئة ألف كتاب للأطفال.

نموذج

قصة الأميرة النائمة

كان ملك وملكة يعيشان في أحد القصور، وينعمان بحياة رغيدة، رزقا بعد عدة سنوات بطفلة آية في الجمال، وفرِحَ الملك بقدوم الأميرة الصغيرة، فأقام حفلاً ضخماً دعا إليه سبع جنيات لتتمنّى كل منهنَّ أمنية للأميرة، فدخلت إلى الحفل جنية عجوز شريرة لم يدْعُها الملك إلى الاحتفال، وكانت غاضبة، وتنبأت بموت الأميرة الصغيرة عندما تبلغ السادسة عشرة من عمرها من وخز في إصبعها من آلة الغزل. قالت الجنية العجوز هذا واختفت عن الأنظار، وانفجر القصر بالبكاء.

استدعى الملك والملكة جنية طيّبة لتطمئنهما على مستقبل الأميرة، فأخبرتهما أن الأميرة لن تموت في السن التي أخبرت عنها الجنية الشريرة، لكنها ستنام 100 عامٍ، أُصيب الملك بالذعر، وأمر بأن تُجمع آلات الغزل في مملكته، وأن يتم حرقها.

وعندما بلغت الأميرة الصغيرة ستة عشر عاماً، سمعت صوتاً يأتي من أعلى البرج، فإذا بعجوزٍ جالسة مع آلة غريبة، سألت الأميرة عنها فأجابتها بأنها آلة للغزل، وطلبت من الأميرة أن تجربها، وما إن لمست الأميرة الآلة حتى أصابها وخز فسقطت مغشيّاً عليها، وهذه العجوز هي الجنيةُ العجوز ذاتُها، واكتشف الجميع إصابة الأميرة بوخزة الآلة، وعمَّ الحزن أرجاء القصر، فقالت الجنيّة الطيبة إنّها ستجعل كل من في القصر ينامون 100 عامٍ حتى لا تفزع الأميرة النائمة عندما تستيقظ، وقالت إن من سيوقظها هو أمير وسيم سيأتي بعد 100 عام.

وبعد 100 عام، مرَّ أمير وسيم من جانب القصر، وسأل عنه، فأجابه شيخٌ بأن هذا القصر لا يدخله أحد، وأن فيه أشجاراً عملاقة، وتنيناً يهاجم كل من يدخله، فأعطته الجنية الطيبة سيفاً ليقطع به الأشجار ويقتل به التنين، وبعد أن قتل الأمير التنين، عرف أن التنين هو الجنيّة العجوز، وبعد ذلك اقترب الأمير الوسيم من الأميرة النائمة وقبلها فاستيقظت واستيقظ كل من في القصر، وانتهت قصة الأميرة النائمة بزواجها من الأمير.

الأميرة النائمة:

حكاية خرافية شهيرة ألفها الكاتب الفرنسي شارل بيرو ونشرت عام 1697، وقد حولت إلى عدد كبير من المسرحيات وأفلام الكرتون بمعظم اللغات الحية في العالم.

في الأدب العـربي، كان هنـاك إبراهيـم العـرب الـذي وضـع كتابـه «آداب العـرب» سـنة 1912، وجاء بعـده أحمـد شـوقي بشـعره عـلى لسـان الحيـوان والطـير، وقـام الكتـاب باسـتعارة «حكايـات أيسـوب» وإعـادة صياغتهـا للأطفـال، ثـم ظهـر كامـل كيـلاني عـام 1931، ومـع كامـل كيـلاني، بـدأت ملامـح أدب الأطفـال بالظهـور، بغـض النظـر عـن المسـتوى، فأجيـال كاملـة تربـت عـلى كتـب كامـل كيـلاني ببسـاطة لغتهـا ورسـوماتها وقيمهـا المثاليـة التـي ينتـصر فيهـا الخـير دائمـاً.

ومـن الأسـماء التـي رفـدت هـذا الفـرع في تلـك الفـترة سـعيد العريـان، ومحمـد محمـود رضـوان. ووجـه النقـد في تلـك الفـترة إلى هـذه الأعـمال لأنهـا لم توضـع عـلى أسـاس علـم النفـس الحديـث، فلـم تحقـق الأهـداف التربويـة، وهـذا كان أهـم مـا يريـده كتـاب الأطفـال في تلـك الحقبـة قبـل أن تتطـور لاحقـاً مضامـين الأدب وتوجهاتـه.

ويـرى كثـير مـن النقـاد أن أدب الطفـل في العـالم العـربي هـو أدب مـأزوم لأنـه ينظـر إلى الطفـل كرجـل صغـير، وبذلـك فهـو ينـزع عنـه صفـة الطفولـة، وهـذا كان صحيحـاً حتـى فـترة التسـعينيات، حـين بـدأ كتـاب الأطفـال في التعامـل مـع الطفـل ككائـن مسـتقل لـه خصائصـه.

ومـن الأسـماء العربيـة التـي ظهـرت بعـد حـرب 1967، كان العـربي بـن جلـون مـن المغـرب وروضـة فهيـم الفـرخ مـن فلسـطين، وجـار النبـي الحلـو وحمـود سـالم وأحمـد فضـل شـبلول ومحمـد المنسي قنديـل مـن مـصر.



الكاتبة السويدية إسترید لندجرين

الموضوع الثاني: كتّاب وكتب للأطفال

مـن الصعـب الإلمـام بـكل الإرث الثقـافي في الـشرق والغـرب لأولئـك الكتـاب الذيـن كتبـوا للأطفـال بشـكل لافـت، بحيـث ترجمـت أعمالهـم إلى معظـم اللغـات الحيـة، ولكـن هنـا بعـض النـماذج التـي تركـت بصمـة واضحـة في عـالم أدب الطفـل، عـدا عـن الذيـن ذكـروا سـابقاً في السـياق:

1ـ السـويدية إسـتريد ليندجريـن: تـكاد تكـون أهـم كاتبـة أطفـال في القـرن العشريـن، فقـد بيـع رسـمياً مـن كتبهـا حـوالي 80 مليـون نسـخة، خصوصـاً كتابهـا المدهـش «جنـان ذات الجـورب الطويـل»، و«الأخـوان»، وعـدد كبـير مـن الروايـات والقصـص.

2ـ ميشيل إنده: كاتب ألماني له قصة «قصة بلا نهاية» التي حولت إلى أفلام ومسلسلات وترجمت إلى العديد من اللغات، وله عدة روايات أخرى منها «ليلة الأمنيات».

3ـ جوان آيكن: كاتبة إنجليزية كتبت ما يزيد على مئة كتاب للأطفال، ولها الكتاب الأهم في مهارات الكتابة للأطفال.

4ـ سلمى لاغرلوف، كاتبة سويدية.

5ـ كامل الكيلاني، كاتب مصري.

6ـ زكريا تامر، قاص سوري.

7ـ أنطوان دو سانت أكزوبيري، كاتب فرنسي صاحب رواية «الأمير الصغير».

وعلى المستوى الفلسطيني، هناك العديد من كتّاب الأطفال مثل: محمود شقير، وخالد جمعة، وسونيا نمر، وأحلام بشارات، وأنس أبو رحمة، ومايا أبو الحيات، وروز شوملي، ومجدي شوملي، وهذه فقط بعض النماذج، فهناك الكثير من الكتاب المعنيين بالكتابة للطفل، كما أن هناك العديد من الفنانين الذين أبدعوا في رسم قصص الأطفال، والرسم لا يقل أهمية عن النص في أدب الطفل، مثل: عبد الله قواريق، ويارا بامية، وخالد جرادة، وماهر فارس، ومحمد عموس.

كما أن هناك مؤسسات فلسطينية معنية بأدب الأطفال، منها مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، ومؤسسة عبد المحسن القطان، ودار البحيرة للنشر، ودار كان يا ما كان.

مثال

أذن سوداء.. أذن شقراء

خالد جمعة

في قريةٍ بعيدة، عاشت مجموعة من القطط، نصف هذه القطط كان لونه أسود، ويعيش في أعلى النهر الذي يفصل القرية من وسطها، والنصف الثاني كان أشقر اللون ويعيش طبعاً أسفل النهر، وكان يحكم هذه القرية قطّان، قطٌّ من أعلى النهر ويستمر حكمه طوال أشهر الصيف والخريف، ثم يعطي الحكم للقط الآخر من أسفل النهر ليحكم في الشتاء والربيع، وكان هناك جسر خشبي يقطع النهر من ضفة إلى أخرى، لكن القطط لم تكن تستعمل هذا الجسر كثيراً، لأن العلاقات بينها كانت مشوشة.

وكثيراً ما كانت المشاكل تحدث بين القسمين، إما على مجموعة فئران تهرب من أعلى النهر إلى أسفل النهر، فيطالب بها سكان الضفة الأخرى على اعتبار أنها تعود لهم، وإما أن تكون المشكلة على اليوم الذي ينتهي فيه الفصل، فيطلب القط الأشقر من القط الأسود التنحي عن الحكم، فيدعي الآخر أن الفصل لم ينتهِ بعد، لكي يزيد في مدة حكمه يوماً أو يومين.

وذات يوم، ولدت قطة شقراء قطّاً رماديّاً، وكان لونه جميلاً، إلا أنه لا يشبه أي قطٍّ في قسمي القرية، ولهذا، فقد كان هذا القط موضع إعجاب القسمين،

فكانوا يتسابقون لملاعبته وإطعامه، لأنه عدا عن كونه جميلاً، فقد كان ذكيّاً كذلك، وشجاعاً أيضاً، حتى أنه لم يكن يتردد في قطع الجسر فيبيت مرة عند أصدقائه في أسفل النهر أو عند أصدقائه أعلى النهر.

ومرت الأيامُ، وكبر القطُّ الرماديُّ، في الوقت الذي كان فيه القطان الحاكمان يهرمان، فاتفق الجميع ولأول مرةٍ على أن يجعلوا القط الرمادي حاكماً عليهم، ولم يجدوا من يعترض على هذا الاقتراح، لأن القط الرمادي كان محبوباً من الجميع.

وبعد أيامٍ قليلةٍ من حكم القط الرمادي، كانت مجموعة من القطط أسفل النهر تطارد مجموعةً من الفئران من أجل الإفطار، وحدث أن هربت الفئران إلى أعلى النهر، فقام سكان أسفل النهر بمنع القطط السوداء من الاستمرار في مطاردة الفئران داخل منطقتهم، وبعد عراك طويل، قرروا أن يذهبوا إلى القط الرمادي ليحكم بينهم، ولما دخلوا عنده، طلب من أحدهم أن يشرح له ما حدث، فبدأ القط بالحديث، إلا أن جميع القطط من القسمين صاروا يتحدثون بصوتٍ عالٍ في وقتٍ واحد، فلم يتمكن القط الرمادي من سماع المشكلة، ورغم جميع محاولاته، إلا أن القطط لم تسكت، فانتظر القط الرمادي حتى تعب الجميع من الصراخ، ثم أصدر قراراً عجيباً.

لقد أمر كل قطٍّ أن يسلّمه أذنيه، وقامت القطط بتسليم آذانها للقط الرمادي وهي لا تعرف ما الذي سيفعله بها، وعندها، أشار لهم القط بالانصراف.

وبمرور اليوم الأول، شعرت القطط جميعها بالانزعاج، فلم تكن تسمع صوت الفئران وهي قادمة، ولم تستطع سماع نداءات أطفالها الصغار، وحتى عندما يأتي أحدها ليتحدث إلى الآخر، فلم يكن يسمعه، كان الأمر غريباً ومزعجاً.

وفي اليوم التالي، قام القط الرمادي باستدعاء القطط من القسمين، وأخذ يوزع الآذان عليهم، ولكنه عمل حيلةً صغيرة؛ فقد وزع آذان أسفل النهر على سكان أعلى النهر، وفعل العكس مع سكان أعلى النهر، وبمجرد أن فعل ذلك، قال لهم:

أظن أنكم تسمعون جيداً الآن، لو أن كل واحد سمع ما سيقوله الآخر، لما كانت هناك مشاكل، فكل مشاكلكم تأتي لأنكم لا تسمعون إلا ما تريدون سماعه.

أحنت القطط رؤوسها وخرجت من عند القط يملأها الخجل، ولكن الأمر الجميل في الحكاية أن القطط صارت تستمع إلى بعضها، ولكن ليس بسبب الخطاب الذي ألقاه القط الرمادي، ولكن لأنها كلما واجهتها مشكلة، نظرت إلى بعضها، فإذا كان القط أسود، فإن أذنيه شقراوان، وإذا كان أشقر فإن أذنيه سوداوان، وكلما شاهدوا ذلك، تذكروا حكاية الفئران، ولكنهم كانوا دائماً يتساءلون: هل كنا بحاجةٍ إلى أذنين مختلفتين حتى نصغي إلى بعضنا؟

القصة من إصدار مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي 2002، الرسومات: فوتيني ديدوسي.

الموضوع الثالث: خصائص أدب الطفل

لأدب الطفل خصائص تميزه عن بقية أنواع الأدب، وهذه الخصائص ثابتة في بعض بنودها، وقابلة للتطور في بعض البنود الأخرى نتيجة تطور الوسائل بين عصر وآخر.

يعتمد الأدب الموجه للأطفال على اللغة الخاصة بهم، والحديث هنا ليس فقط عن اللغة المكتوبة، بل والمسموعة وحتى الصورة والموسيقى والتمثيل، إذ على هذه اللغة أن تتناسب

مـع عمـر وثقافـة الطفـل، مـن حيـث اسـتخدام التراكيـب والألفـاظ السـهلة، وتجنـب المجـاز، خصوصـاً في الأدب الموجـه للأعـمار الصغـيرة، واسـتخدام الجملـة القصـيرة مـا أمكـن، إضافـة إلى اسـتخدام الجملـة التـي تـدل عـلى معنـى حسي وليـس المعنـوي، لأن هـذا أقـرب لفهـم الأطفـال، حيـث تقـول الدراسـات إن الأطفـال لا يسـتوعبون المعـاني المجـردة قبـل بلـوغ سـن الرابعـة عـشرة، بالطبـع هنـاك اسـتثناءات، لكـن الحديـث هنـا عـن القاعـدة لا عـن الاسـتثناء.

كما أن الأسلوب يجب أن يتميز بالوضوح والدقة وعدم اللجوء للحشوات اللغوية الصعبة.

وبشكل عام، فإن أهم خاصية لأدب الطفل هي أن يكون ممتعاً.

الموضوع الرابع: خصوصية الكتابة للطفل

لأدب الطفـل خصوصيـة تنبـع مـن التكويـن العقـلي والثقـافي لفئـة الأطفـال والفتيـان، ليـس عـلى مسـتوى الـذكاء، ولكـن عـلى مسـتوى التحصيـل والخـبرة اللذيـن لا تتيحهـما أعمارهـم، وبالتـالي، فـإن مـا يكتـب للطفـل مـن البديهـي أن يختلـف مـن حيـث الأسـلوب واللغـة والتركيبـات والرسـومات وطريقـة العـرض عـما يكتـب للكبـار، وكبدايـة، سـنورد هنـا تعريفـين للطفـل: أولهـما التعريـف القديـم الـذي يقـول إن الطفـل هـو إنسـان مـن عمـر صفـر إلى 18 سـنة، أمـا التغيـير الـذي أجـري عليـه، فيعتـبر الطفـل هـو إنسـان مـن عمـر صفـر إلى عمـر 12 سـنة، ويعتـبر مـن هـو فـوق 12 سـنة إلى 18 سـنة فتـى، أمـا الطفـل في الأدب، فهـو الطفـل المفاهيمـي، أي إنسـان يتمتـع بحاسـة الطفولـة حتـى لـو كان في السـبعين مـن عمـره.

1ـ البحـث عـن المتعـة: في أحيـان كثـيرة، يتـم الحيـاد عـن الهـدف الأسـاسي الـذي يبحـث عنـه الطفـل، ويتـم تقديـم العمـل الأدبي والفنـي لـه بشـكل مـدرسي وشـعاراتي، وهـذا يحـدث نوعـاً مـن التشـويه في شـخصيته. الطفـل يبحـث في الدرجـة الأولى عـن المتعـة، ويمكـن إدخـال أي عنـصر آخـر تربـوي أو معلومـاتي ضمـن سـياق المتعـة التـي ينشـدها الطفـل، وذلـك بغـرض تنميـة ذوقـه الجـمالي وإحساسـه اللغـوي بالدرجـة الأولى.

2ـ ذكاء الطفـل يجـب أن يؤخـذ بعـين الاعتبـار: إن الطفـل يسـتطيع كشـف محـاولات الالتفـاف عليـه، ويحـس بمـن يعتقـد أنـه أذكى منـه، وينفـر بالتـالي مـن العمـل الـذي يتعـالى عليـه، لـذا مـن الواجـب أن يتـم احـترام ذكاء الطفـل في الأعـمال الموجهـة إليـه.

3ـ مـا يميـز الطفـل: هنـاك مواصفـات لشـخصية الطفـل تـكاد تكـون مشـتركة بـين أطفـال العـالم، ولكـن هـذا لا يعنـي عـدم وجـود اسـتثناءات: الرغبـة في تـرك انطبـاع، والغـيرة، النبـذ والاسـتبعاد، وإعـادة تأكيـد الحـب، والشـللية، والأنانيـة، والأحـلام والخيـال، والمطالبـة بالحقـوق والتملـص مـن الواجبـات، ومحاولـة تبريـر الأخطـاء، وتغيـير سريـع للأفـكار، وسرعـة الغضـب والرضـا، وحـب التملـك، وكـثرة الحركـة، والتملـص مـن الالتـزام، والفضـول، والعنـاد، والانتقائيـة، وكـثرة الأسـئلة، وسرعـة الملـل، وتقليـد الكبـار، وحـب الاكتشـاف.

4ـ مـا يهـم الطفـل: الطفـل بشـكل عـام يحـب أن يسـتمع ويقـرأ عـما يسـعده ويسـبب لـه المتعـة:

الصداقة، والعائلة، والحيوانات، والمواقف الإنسانية الرقيقة، والعلاقة بالإخوة والأجداد، والفقد، والخوف، ومشاكل العائلة، والطبيعة، وصراع الأجيال، وتفسيرات الواقع.. وهذا لا يعني حصر الكتابة للأطفال في هذه الجوانب، فيمكن الكتابة للطفل عن أي شيء، ولكن من المهم بمكان أن نعرف ماذا وكيف نكتب له.

5 ـ الفقد: أهمية علاقة الطفل بالأشياء: من أكثر ما يؤثر في الطفل مسألة الفقد التي تتراوح بين فقد حذائه أو لعبته، إلى فقد أحد والديه، ولذا يجب الحذر عند تناول هذه المواضيع، فهي تحدث تأثيراً مباشراً وحاداً لدى الطفل، خصوصاً في الأعمار الصغيرة، مثلاً، فليجد حذاءه في آخر القصة إذا فقده في أولها، أو على الأقل فليعرف مكانه.

6 ـ الدهشة والأسئلة: الدهشة الدائمة هي من العناصر التي تلازم شخصية الطفل، على أساس أن تفتحه على العالم يكون في أوجه، والفرق بين الطفل والبالغ هنا أن البالغ تدهشه أمور أكبر بكثير من تلك التي تدهش الطفل، نتيجة تراكم المعرفة لدى البالغ وحدوث الأشياء بأغلبيتها للمرة الأولى لدى الطفل، وعنصر الإدهاش من العناصر التي لا يخلو منها أي عمل أدبي للأطفال. والطفل كثير التساؤل، والتساؤل هو مفتاحه الأول للمعرفة، والأطفال الذين يسألون بكثرة، يكونون أكثر معرفة وذكاء من أقرانهم قليلي الأسئلة، وهنا يجب أن يتلقوا إجابات تتناسب ووعيهم.

7 ـ الخط الفاصل بين الحقيقة والخيال: الفرق بين المتخيل والحقيقي لدى الطفل ضئيل لدرجة يمكن معها القول بعدم وجوده، ففي حين يتهم الأهل الطفل بالكذب والاختلاق لأنه قال إنه كلم حصاناً، فإن الطفل يكون مقتنعاً تماماً بكلام الحصان معه، والأدلة على ذلك كثيرة، الطفل ولعبته، والتعايش مع شخصيات الحكايات، ومحاولة تقليدها أو الخوف منها، والسؤال عنها.

8 ـ الواقع الذي يعرفه الطفل، ليس خارجه: من المفترض أن الكتابة للطفل تكون مستمدة من عناصر يعرفها الطفل أو على الأقل يستطيع تخيلها، لأن الكاتب سيعاني من مشكلة كبيرة في توصيل كتابته للأطفال إذا خرج عن سياق حياتهم، وفي حالة وجود أشياء لا يعرفونها، كأن تكون موجودة في بلد آخر مثلاً، فيجب تقريبها لهم عبر ما يشبهها مما يعرفونه، ثم إن الحذر يجب أن يتوفر لدى الكاتب حين يتم الحديث عن قيم أخلاقية مجردة مثل الوفاء والخيانة، إذ إن ارتباط الصورة بالقيمة قد تلازم الطفل للأبد، عدا عن أن الطفل لا يستطيع استيعاب القيم المجردة في سن صغيرة.

9 ـ التبسيط والتسطيح: اللغة المستخدمة للطفل يجب أن تكون مبسطة، ولكن ليست سطحية وتافهة، فليس الطفل بكائن غبي وإن كان قليل المعرفة، فهو يستطيع الإحساس بكاتب يحترم عقله أو كاتب يحاول أن يهزأ منه، ويمكن أن تحتوي القصة على مجموعة قليلة من الكلمات التي لا يعرفها الطفل، إذ يمكنه الاستفسار عنها [من ثلاث إلى أربع كلمات]، ولكن إذا زادت عن المعقول، فإنها قد تجعله يمل ولا يكمل القصة.

10 ـ مساحة الاستنتاجات المتروكة للطفل: يجب أن تترك للطفل مساحة للاستنتاج، وألا تقدم له المعلومة جاهزة طوال الوقت، ولكن يجب مراعاة أن هذه المساحة المتروكة تدور في حدود ما يمكن للطفل أن يستنتجه، وألا تزيد كثيراً لتصل إلى درجة التعقيد، مثال على الاستنتاج، بدل أن نقول: كان القط شقيّاً، نقول: كسر القط المزهرية، وعبث بالكتب.. إلخ.

11 ـ الفرق بين الذكاء والمعلومات: يجب التفريق بين ذكاء الطفل وكمية المعلومات التي لديه، فلا نحمّل أحدهما على الآخر، وهذا خطأ يقع فيه كثير من كتاب الأطفال. يجب احترام ذكاء الأطفال من ناحية، ولكن يجب في الوقت نفسه عدم التعامل مع هذا الذكاء على أنه ينتج معلومات تلقائية، فالمعلومة لها علاقة بالقراءات والأسئلة والتجارب.. إلخ.

12 ـ الكتابة من زوايا متعددة: عندما نكتب للطفل، يجب مراعاة ألا نوقعه في محاذير التنميط التقليدية، كأن تكون لعبة البنت عروسة مثلاً، أو أن الأب يقرأ الجريدة والأم تغسل الصحون، وهكذا.

13 ـ التسلسل المنطقي: الطفل لا يستطيع استيعاب أسلوب الفلاش باك في القصة، وهذا يجب تجنبه، على الأخص في المراحل الأولى. الكتابة للأطفال يجب أن تتمتع بتسلسل منطقي، بحيث لا تحدث تشويشاً لدى الطفل فتثير أسئلة لا إجابات لها، مثل، كيف ماتت القطة في الصفحة السابقة وعادت بعد ذلك، إذا لم يكن هذا مبرراً في القصة، فإنه يحدث ارتباكاً لدى الطفل.

14 ـ أنسنة الأشياء: الطفل يحب أن تتأنسن الأشياء، كأن تتحدث الشجرة أو القطة، وتقوم بأفعال جميلة ومواقف مضحكة، فلا فرق لديه بين طفل صغير وقطة صغيرة أو شجرة، وهو قادر على استيعابها وتصديق إنسانيتها.

15 ـ النهاية المفتوحة والنهاية الحزينة: الطفل يحب النهايات الكاملة والسعيدة، ولا يحب النهايات المفتوحة والحزينة.

16 ـ الرسومات، والخط، والغلاف: إذا كان لديك كتاب أطفال في المكتبة بغرض البيع، فإن أمامك فرصة لا تتعدى 3 ثوانٍ لاستيقاف عين الطفل في مرورها السريع على الكتب، فإذا لم يستوقفه الغلاف في هذه الثواني الثلاث، فقد ضاعت الفرصة في أن يشتري الكتاب، ومن هنا تتضح أهمية الغلاف في كتب الأطفال، والغلاف يمكن أن يحمل أشياء كثيرة جاذبة للطفل، كالعنوان، والألوان، والرسومات.. إلخ. أما الخط، فيجب أن يكون واضحاً ومقروءاً، وفي حالة العمر الصغير، تكون المساحات للصور مع كلمات قليلة والخط كبيراً، وكلما ازداد عمر الطفل، قلت المساحة المخصصة للصور وازدادت المساحة المخصصة للكلمات وصغر الخط. أما الرسومات، فهي مرتبطة بالنص كليّاً، ويجب ترك مساحة غامضة في النص تفسرها الصورة، ومساحة غامضة في الصورة يفسرها النص، وبذا، يجب على الرسومات أن تكمل النص لا أن تشرحه [مثال/ صديق الفقمة] حيث إن بطل القصة هنا معاق، لكن النص لا يقول ذلك مطلقاً، أما في الصورة، فيظهر الولد وهو يمسك عكازاً.

ما هو كتاب الطفل الجيد عموماً؟

* كتاب الطفل الجيد يبدأ مما يحتاجه الطفل لا مما يحب الكبير تقديمه للطفل.

* كاتب قصص الأطفال الجيد هو شاعر بالأساس [من حيث الإحساس] لأنه يخلق عالماً.

* كتاب الطفل هو عموماً كتاب بسيط، لكنه عميق.

* يجب الحديث في كتاب الطفل من القلب لا من الرأس.

* كتاب الطفل الجيد هو كتاب ممتع بالدرجة الأولى.

الموضع الخامس: إضاءات نقدية

- الكتابة بصوت الراوي ضعيفة على مستوى النظر إلى الحدث، لأن كل شيء يرتبط بعيني الكاتب، ولكنه أقوى على مستوى التعبير العاطفي.

- الكتابة بأكثر من صوت أقدر على الرؤية المنفتحة، لكنها ضعيفة عاطفياً.

- الكتابة عن شخص ليس من دينك أو جنسك أو عرقك.. إلخ، يجب أن تقوم على البحث لا على تصورات الكاتب النمطية.

- كل كتاب يتضمن أفكاراً نمطية هو كتاب غير ناجح.

- على النص ألا يكون مكتملاً بحيث يكون اكتماله مستنبطاً من الصورة والعكس صحيح، وتزداد مساحة الصور ويقل النص في الكتب الموجهة للأعمار الصغيرة، وهذه علاقة طردية مع العمر، كلما زاد العمر، قلت الرسومات وزاد النص.

- إدخال التفاصيل الوصفية إلى الحوار طريقة ناجحة في الكتابة، لأن الطفل يحول الكلمات إلى صور.

نموذج عالمي حول تحليل وتغطية أدب الأطفال

يعد كتاب مهارات الكتابة للأطفال من تأليف: جوان آيكن، من أفضل المراجع التي تغطي الاحتياج المطلوب من تحليلات متخصصة لكتابة الطفل، قد تؤدي إلى كتابة مادة صحافية عن هذا الأدب. والكتاب يقع في 220 صفحة من القطع المتوسط، وصادر عن المركز القومي للترجمة، بترجمة يعقوب الشاروني وسالي رؤوف راجي. 2012.

وفي البداية، من هي جوان آيكن؟

ولدت في 4 أيلول/سبتمبر 1924، وتوفيت في 4 كانون الثاني/ يناير 2004، وهي كاتبة إنجليزية متخصصة في الكتابة للأطفال، حصلت على عدة جوائز منها جائزة غوارديان لقصص الأطفال الخيالية، وفازت بجائزة إدغار ألان بو عام 1972 عن كتابها «ليلة الخريف».

والدها كونراد آيكن الحائز على جائزة بوليتزر، وشقيقها الأكبر هو الكاتب جون آيكن، وشقيقتها الكبرى هي الكاتبة جين آيكن هودج.

كتبت قصصاً في سن مبكرة، وانتهت من أول رواية كاملة عندما كانت في السادسة عشرة، وأصدرت

أكثر من مئة كتاب من قصص الخيال والمسرحيات والقصائد والروايات للبالغين والأطفال.
من إصداراتها: ذئاب ويلوبي تشيس، وطيور نايتوكيت في نانتوكيت، والبحيرة المسروقة، وشجرة الوقواق، وساحرة كلاتيرينغشاوس، ومنتصف الليل هو مكان، وهرب أسود مامبا، وسر السيد جونز، وصورة مورتيمر على الزجاج، ومورتيمر يقول لا شيء، وابتسامة الغريب، والسيدة الشابة من باريس، وأسنان العاصفة، وقلادة سيدة كاثرين، والمملكة والكهف، وقلادة من قطرات المطر، وليلة الخريف، وغروب الشمس المطرزة، والمملكة تحت البحار، وأصوات في بيت فارغ، وزواج الخمس دقائق، وثأر القمر، والصرخة.
سنستعرض هنا أهم ما ورد في كتاب آيكن، لعله يشكل لبنة أساسية في تحليل أي مادة لأدب الطفل، وقد يقود الصحافيين إلى كتابة قطع صحافية معمقة في هذا اللون من الصحافة الثقافية.
تقول آيكن إنه لا توجد طريقة واحدة للكتابة للأطفال، وإنه قد تكون هناك طرق لا تصلح للكتابة للأطفال، وإنه من المهم أن يسأل كاتب الأطفال نفسه إن كان سيكتب كتاباً عن الطفل أم كتاباً للطفل، لأن بعض الكتب التي يكون أبطالها أطفالاً ليست بالضرورة أن تكون موجهة للأطفال.
تقرر آيكن حقيقة أن أول كتاب يقرأه الطفل يكون له تأثير هائل عليه، فالطفولة تتمتع بميزة محدودة من القوة، وحيث إن المعرفة محدودة، والاهتمام بأدوات المعرفة محدود، بالتالي فالمشاعر لا تتشتت، ويرتبط الطفل بما يقرأ بناء على هذه الحقيقة، وعليه، ففي كتب الأطفال، لا بد أن تكون الشخصيات واقعية ومميزة وكاملة، فالوصف الزائد المفصل جدّاً غير مطلوب في المظهر الخارجي، لكن عندما نأتي إلى المكان أو الموقع، فإن بعض الوصف يكون ضروريّاً عند الكتابة للأطفال.
في مسألة الصدق، فالأطفال يمكن أن يكونوا مصدراً للمتاعب بكل الطرق الممكنة، لكنهم ليسوا منافقين، الأطفال لا يتظاهرون بأنهم يحبون الأشياء التي تصيبهم بالضجر، وفي كتبهم، يجب أن تكون أحداث الرواية متصلة.
تقول آيكن إنه إذا كانت هناك حاجة لإدخال معلومات، فلا بد من إدخالها عن طريق حوار أو مقاطع صغيرة سهلة الفهم ومختصرة تأتي وسط الأحداث. وفي كتب الأطفال، لا بد من استبعاد استرجاع الماضي «الفلاش باك»، وإن كان لا بد، فلعله من الأفضل أن تعود إلى الوراء وتبدأ قصتك من تلك النقطة المبكرة. ومن المحرمات في قصص الأطفال مناجاة النفس الطويلة «المونولوج الداخلي»، وإذا لزم الأمر، فلا تتعدى جملتين أو ثلاثاً.
وترى آيكن أن هناك شيئاً لا يحبه الأطفال إطلاقاً، وهو التعليقات الجانبية الخاصة الموجهة من الكاتب إلى القارئ، لأن هذا يقلل فوراً من سرعة التصديق إلى درجة التجمد، فالأطفال يقرأون بعين غير ناقدة تقريباً.
وتعتبر آيكن أن أكبر خطيئة في حق الأطفال أن تُكتب لهم كتب طبقاً لتركيبة أو وصفة معينة، هذا سيئ بنفس درجة أن تبيعهم طعاماً منخفض الجودة. وتبين آيكن أنه من غير المعقول

تقسـيم الأطفـال عمريّـاً، فهـم مثـل الكبـار يختلفـون في أذواقهـم وعاداتهـم القرائيـة، لكـن يتـم استخدام بعـض التقنيـات السـهلة المتداولـة التـي تقسـم القـراء إلى فئـات السـن الصغـيرة والمتوسـطة والكبـيرة، فالصغـيرة: مـن 3-8، وهـم مـن لا يقـرأون أو مـن تعلمـوا القـراءة حديثـاً. والمتوسـطة: الأطفـال منـذ بدايـة القـراءة حتـى العمـر الـذي لا يرغبـون فيـه برؤيـة رسـومات في كتبهـم ويبـدأون في اسـتعارة كتـب البالغـين. أمـا الكبـيرة: فهـي اللاحقـة، والصغـار جـدّاً ليسـوا في حاجـة إلى نـص عـلى الإطـلاق، وسـيكونون سـعداء بـأن يحدقـوا في الصـور، سـواء كانـت تحـكي قصـة أم لا.

تسـخر آيكـن مـن بعـض الكتـاب الذيـن يتصـورون أن وجـود عـدد قليـل مـن الكلـمات في كل صفحـة، لا بـد أن يكـون شـيئاً سـهلاً وسريعـاً، لكـن لأن كل صفحـة بهـا عـدد قليـل مـن الكلـمات، فأهميـة كل كلمـة فيهـا كبـيرة جـدّاً. وتقـول: «قبـل أن تقـرر أن تكتـب قصتـك للصغـار، خـذ وقتـك في مراقبـة الأطفـال الصغـار واكتشـف مـا الـذي يثـير اهتمامهـم. إنهـا مغالطـة أن نقـول إن الكلـمات غـير المألوفـة سـتعيق الأطفـال عـن القـراءة، بـل عـلى العكـس، قـد تكـون مصـدراً لسـعادة مـن نـوع خـاص، ونصيحتـي، بوجـه عـام، أن نتجنـب القصـص التـي تعتمـد عـلى المفـردات المحـدودة».

واحـدة مـن الحقائـق التـي تقرهـا الكاتبـة هـي مغالطـة أن يقـال إن كل كتـب الأطفـال لا بـد أن تكتـب عـن الأطفـال، فمعظـم أبطـال الحكايـات الشـعبية والأسـاطير مـن الكبـار، تقـول: كل مشـهد نـراه في أي مـكان يمكـن أن يكـون مـادة لقصـة، والأحاديـث التـي نسـمعها بالصدفـة هـي مصـدر خصـب للحـدس، موضوعـات الصحـف كذلـك، وحتـى الإعلانـات الصغـيرة، والأحـداث المزعجـة التـي تحـدث لأصدقائـك ومعارفـك، حتـى الأشـياء المألوفـة يمكننـا رؤيتهـا بشـكل مختلـف، كذلـك الأحـلام يمكـن أن تكـون مصـدراً خصبـاً، ومـن الموضوعـات التـي تثـير إعجـاب الأطفـال بشـدة، توبـة شـخصية سـيئة.

عنـصر الغمـوض دائمـاً لـه قيمـة ثمينـة، فالأطفـال عـادة يشـعرون بالحرمـان وحتـى بالرعـب مـن فكـرة أن قصتهـم المفضلـة سـتنتهي، لكـن الخاتمـة المسـطحة أو غـير المقنعـة هـي أسـوأ خطيئـة يمكـن لكاتـب أن يرتكبهـا، فهـي تـؤدي إلى أن يصبـح الكتـاب كلـه خاويـاً وتافهـاً، ويجـب أن نراعـي أن الأطفـال حتـى سـن 13 أو 14، ليسـوا عـلى اسـتعداد للنهايـات المأسـاوية الفاجعـة، ولا النهايـات الحزينـة الغامضـة.

الشـخصيات البغيضـة أسـهل في رسـمها مـن الشـخصيات الجذابـة، ومـن الخطـأ الفـادح أن تجعـل الشـخصية الخـيرة خـيرة عـلى طـول الخـط.

وأظهـر مسـح حـول ترتيـب مـا يفضلـه الأطفـال كالتـالي: الفكاهـة، وقصص الأشـباح، وقصـص الخيال العلمـي، والخيـال، والقصـص المدرسـية، والمغامـرات، والغمـوض، وقصـص الحيوانـات، والكرتـون، وقصـص عـن الحـرب، والرومانسـية، والشـعر، والكلاسـيكيات التاريخيـة. والأطفـال يحبـون اللغـة المضحكـة، أو عـلى الأقـل مـا يبـدو مضحـكاً بالنسـبة لهـم. لكـن ليـس مـن السـهل وضـع قواعـد للفكاهـة، فإمـا أن تمتلـك روح الفكاهـة أو لا تمتلكهـا.

تقـول آيكـن: أعتقـد أنـه يجـب تجنـب الرسـالة الأخلاقيـة الصريحـة، مثـل تجنـب الطاعـون. وهنـاك

أشياء يجب عدم وضعها في كتب الأطفال مثل الدعاية والجنس الصريح واللامبالاة والاكتئاب واليأس والعنف. ولا تضع في كتابك أي شيء يصيبك بالملل، لأنه سيصيب القارئ بالملل حتماً.

الموضوع السادس: التغطية الصحافية لأعمال الأطفال

حين نقوم بتغطية عمل للأطفال صحافيّاً، فيجب أن نفرق بين العمل المقدم للأطفال في ذاته، وبين التغطية الصحافية لهذا العمل، ففي الوقت الذي يجب أن يتمتع العمل نفسه بلغة تتناسب مع الأطفال، فإن الخبر الصحافي يكون موجهاً لقراء ربما لا يكونون من فئة الأطفال. في جميع التغطيات الصحافية لأعمال الأطفال، علينا التمييز جيداً بين التغطية الصحافية، والمقال النقدي الخاص بالعمل، فللنقد مساقات أخرى مختلفة تماماً عن التغطية الصحافية، ففي الوقت الذي يقوم فيه النقد بتبيان الموقف من العمل ونقد جوانبه الفنية وإضاءة ما بين السطور فيه، تعتمد التغطية على نقل خبر حدوث الفعل، سواء صدور كتاب أو عرض مسرحي، أو صدور ألبوم غنائي، أو فيلم كرتون، أو برنامج للأطفال.. إلخ، وسنقدم نموذجاً لثلاثة أنواع من أعمال الأطفال وكيفية تغطيتها، لكن هذا لا يعني الالتزام حرفيّاً ببنودها، لكنها تشكل الأساس العملي للتغطية.

التغطية الصحافية لصدور كتاب

مبدئيّاً، على الخبر الخاص بصدور الكتاب أن يتضمن اسم الكتاب واسم المؤلف واسم الرسام، وعدد صفحات الكتاب، والحجم «قطع صغير، قطع متوسط، قطع كبير»، ودار النشر وسنة الإصدار ورقم الطبعة، مع ملخص سريع لما يدور حوله الكتاب، إضافة إلى بعض ما قيل عن الكتاب نقديّاً [إن وجد]، أو بعض ما قيل في ندوة إطلاق الكتاب، ويفضل أن ترفق صورة مع الخبر، ومعلومات موجزة عن الكاتب والرسام وأعمالهما السابقة.

التغطية الصحافية للمسرحيات الخاصة بالطفل

لا يمكن القيام بتغطية مسرحية دون حضورها، فلا تكفي قراءة نص المسرحية مثلاً، أو مشاهدتها على التلفزيون، ولا يكفي سماع من يتحدث عن المسرحية، فهناك خصوصية للمسرح تتمثل في كونه يحدث [هنا والآن]، وبالتالي، فإن حضور المسرحية هو جزء أساسي من التغطية.

على الصحافي أن يكون لديه إلمام عام بالمسرح وتقنياته، ويتناول الخبر بشكل مبدئي جميع المعلومات الخاصة بالمسرحية من كاتب ومخرج وممثلين ومصمم ديكور وإضاءة وصوت.. إلخ، إضافة إلى اسم العمل وتوضيح إذا كان عملاً أصيلاً، أو مقتبساً عن عمل آخر، أو إعداداً لعمل من ثقافة أخرى، وإذا كان هناك غناء، فيتضمن الخبر أيضاً أسماء الأغاني وكاتبها وملحنها ومؤديها، ويذكر في الخبر أيضاً زمن المسرحية، وتفاعل الجمهور معها.

التغطية الصحافية للألبومات الغنائية الخاصة بالطفل

يغطي الخبر عدد الأغنيات في الألبوم، وأسماء الكتاب والملحنين والمغنين، ومصمم غلاف الألبوم، وتقديم أي معلومات متوفرة عن الملحن والكاتب والمغني [باختصار]، مع الإشارة للأعمال السابقة، وأي معلومات متوفرة عن انتشار الألبوم وتوزيعه، ومقتطفات مما قيل عنه في الإعلام [إن وجد].

التغطية الصحافية لفيلم كرتون خاص بالأطفال

يتضمن الخبر جميع المعلومات الخاصة بالفيلم، من اسم الفيلم إلى كاتب القصة إلى الرسامين إلى واضع الموسيقى إلى جهة الإنتاج إلى واضعي الأصوات إلى المخرج، كما تتم الإشارة إلى نوعية الفيلم (تشويق، تاريخ، خيال.. إلخ)، والأسلوب المتبع في تقديم الرسومات (رسومات يدوية، رسومات حاسوب، شخصيات جاهزة، عرائس.. إلخ)، والمكان الذي عرض فيه الفيلم لأول مرة.

أمثلة صحافية حول أدب الطفل

مثال لنقد قصة للأطفال

يمكن أن يكون النقد للقصة قصيراً أو طويلاً، فلا يهم، طالما يغطي الجانب المطلوب، وهذا نموذج عن النقد القصير:

النص للكاتب محمود شقير من كتاب: قراءة في مئة كتاب فلسطيني [ص 38]:

تذهب هنرييت سكسك في كتابها «الأصايل الخمس»، إلى التاريخ العربي، لتستخرج منه حكاية شعبية عن أصالة الخيول العربية، لتبني عليها تفاصيل كتابها الحافل بالمغامرات التي تصب في المحصلة النهائية للكتاب، في التعريف بالخيول العربية، وفي الاحتفاء بها وبالعربي الذي عني في تاريخه الطويل بالخيول وعرف قيمتها وقدرها حق قدرها، ويحتوي الكتاب على مجموعة من القيم التربوية التي تفيد الفتيان والأطفال منها: حب المغامرة، والرفق بالحيوان، والمروءة، والإيثار، والاعتماد على الذات، والمنافسة الشريفة. وللكتاب أيضاً احتفاء بالصحراء على نحو ملموس.

بالامكان الاطلاع على دراسة لقصتين للأطفال للشاعر سهيل عيساوي بقلم حاتم جوعيه على الرابط التالي: https://bit.ly/2o1rOtW

وهنا أيضاً قراءة في خمس قصص للأطفال لكاتب الأطفال المصري أحمد طوسون: https://bit.ly/2o2Ezo6

نموذج لمقال نقدي لإحدى قصص الأطفال: https://bit.ly/2ozyXBF

نموذج لدراسة قصتين للأطفال: https://bit.ly/2mfYfnv

رابعاً: الشق العملي

نقترح على المحاضرين الذين سيدرسون هذا الأسبوع التعلمي تنفيذ واحد أو أكثر من النشاطات التدريبية التالية:

1 - تكليف الطلاب باختيار قصة أو رواية أطفال من المكتبات، وكتابة مراجعة أدبية وصحافية عنها ضمن امتحان منزلي يسلمه الطلاب، وبالإمكان وضع علامة عليه.

2 - بالإمكان أيضاً تكليف الطلاب بعمل مقابلات صحافية (كتابة، أو فيديو) مع كاتب/ة أطفال، على أن يقوموا بقراءة مؤلفات الكاتب بشكل مسبق وإعداد أسئلة متخصصة قبل المقابلة، وصياغة المقابلة وتسليمها ووضع علامة عليها. وتشجيع الطلاب على نشر مقابلاتهم مقابل نسبة من العلامة المخصصة لهذا النشاط، كدافع إضافي لتعليمهم تغطية أدب الأطفال.

3 - بالإمكان أن يطلب المحاضر من الطلاب كتابة تقرير إخباري عن أدب الطفل، على أن يكون مشبك التقرير واضحاً، إما مقابلات مع نقاد، أو مقابلات مع كتاب طفل، أو مقابلات مع تربويين يتحدثون حول زاوية ما في الموضوع، أو مقابلات مع أطفال وعائلات.

4 - نقترح على المحاضرين أيضاً استضافة كاتب أو ناقد وتنظيم مؤتمر صحافي قصير له في المحاضرة تخصص فيه فترة كافية لأسئلة الطلاب، وبعد المحاضرة يكتب الطلبة منزليّاً مادة المؤتمر التدريبي الذي تعرضوا له في المحاضرة.

5 - تكليف الطلاب بكتابة بروفايل عن الكاتبة الفلسطينية هنرييت سكسك، وقراءة في كتابتها للأطفال.

6 - قد يكون من المفيد جدّاً تشجيع الطلبة على كتابة تحليلات نقدية لقصص أو روايات طفل، ودفعهم لكتابة أعمق من الفنون الإخبارية الصحافية التي تغطي السطح ولا تصل إلى التحليل.

7 - اختيار نص مترجم، ومحاولة العثور على الفروقات الثقافية بين المترجَم والمترجم عنه.

خامساً: قراءات إضافية

أسماء كتب

الحديدي، علي. [د.ت]. في أدب الأطفال. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. يمكن تحميله عن الإنترنت: https://bit.ly/2mkMMDk

لندجرين، إستريد. 2011. رواية جنان ذات الجورب الطويل. عمان: دار المنى.

شحاتة، حسن. 1994. أدب الطفل العربي.. دراسات وبحوث. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. يمكن تحميله من الإنترنت: https://bit.ly/2nO8eAU

بشارات، أحلام. 2011. رواية شجرة البونسيانا. رام الله: مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي.

أبو الحيات، مايا. 2011. قصص قبل النوم. رام الله: مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي.

رينولـدز، كيمـبرلي. 2012. أدب الأطفـال- مقدمـة قصـيرة جـدّاً. ترجمـة يـاسر حسـن. القاهـرة: دار هنـداوي للثقافـة والنـشر. يمكـن تحميلـه مـن الإنترنـت: https://bit.ly/2mlIn32

روابط يوتيوب

أدب الأطفال. مع د. طالب عمران ود. ملكة أبيض: https://bit.ly/2n4gRXV

ميسون أسدي. كتابة قصة الأطفال: https://bit.ly/2n5qOnY

أدب الأطفال: البعد القيمي وتجربة الكتابة، محمد بدارنة، أريج عساف: https://bit.ly/2nNIAwg

الأسبوع التاسع:

السينما والتغطية الصحافية للسينما

إعداد: محاسن ناصر الدّين

مخرجة سينمائية ومحاضرة جامعية

أولاً: أهداف الأسبوع

يتعرف الطلبة في هذا الأسبوع على مفاهيم تتعلق بتاريخ السينما وتطوّر الفن السينمائي وتقنياته، إضافةً إلى علاقة الجمهور بالسينما والإنتاج الفيلمي، تركيزاً على:

- تاريخ نشوء السينما.
- عناصر السرد والتعبير السينمائي.
- مراحل صناعة الفيلم.
- المهرجانات العالمية لأفلام السينما.
- النقد السينمائي.
- في نهاية الأسبوع يتعرف الطلبة على العناصر الأساسية للغة الفيلم التي تمكنهم من تطوير الإدراك للفن السينمائي والمهارات في التحليل والنقد السينمائي.

ثانياً: الخطة التعلمية

يستند المساق إلى نظريات علم الجمال والفيلم والتقاليد الواقعية والانطباعية في السينما، ويقدم مداخل لنظريات الفيلم والدراسات السينمائية. ويركز المساق على موضوع التعبير والإنتاج السينمائي، ويقدم معلومات تتعلق بعملية إنتاج الفيلم وتقنياته.

يعتمد تدريس المساق على محاضرات وحلقات نقاش، يحضّر لها الطلبة مسبقاً من خلال قراءات محورها المفاهيم الأساسية للمادّة. وتقدّم المحاضرات معلومات نظرية وتحليلية، وتقوم على تبسيط لغة السينما وعرض الأفلام لنقاشها وذلك من أجل تيسير عمليّة انتفاع الطلبة وامتلاكهم الوسائل الأساسيّة للمعالجة النقدية للغة السينما. وينصح الطلبة بكتابة الملاحظات للاستفادة منها في النقاش ويتمّ حثّهم على ممارسة البحث لتعميق الإدراك لعناصر الفيلم التعبيرية والفهم لأسس التحليل السينمائي.

ثالثاً: الشق النظري

الموضوع الأول: تاريخ السينما والتجارب الأولى

تتكاثف الحواسّ في قلب التّجربة السينمائيّة التّي تستفيد من جميع الفنون في إيصال صورة شاملة للمتلقّي، وتختلف بذلك عن الفنون التّي تركّز على البعد الأحاديّ للتجربة. تقول الفنانة والكاتبة مايا ديرن، التّي عملت في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي في مجال الفيلم التجريبي وتعد من أوائل الفنانين والفنانات المساهمين في تطوير السينما الطليعية: «للسينما كوسيلة تعبير مدى تعبيري غير اعتيادي، فهي تشترك مع الفنون التشكيلية في حقبة كونها تكويناً مرئيّاً يسقط على سطح ذي بعدين، ومع الرقص في قدرتها على معالجة الحركة المنسقة، ومع المسرح في قدرتها على خلق كثافة درامية للأحداث، ومع الموسيقى في قدرتها على التأليف في إطار الإيقاع والجمل الزمانية، كما يمكن تواجد الأغنية والآلة الموسيقية، ومع الشعر في قدرتها على وضع الصور إلى جانب بعضها، ومع الأدب في قدرتها على الإحاطة بالتجريد المعروف في اللغة فقط- عموماً عن طريق الشريط الصوتي. (دي جانيتي 1981، 11) ككلّ التّجارب الفنيّة، خضع المجال السينمائي إلى تغيّرات سياقيّة مع تطور تقنياته، كما استفاد من النظريات التحليليّة التّي ركّزت على مقدرة الصوت والصورة على الإيصال.

التجارب الأولى

كان توماس إديسون قد اخترع جهاز الكينتوغراف للتصوير، لكنه كان ثقيل الوزن وكبير الحجم يصعب التنقل به. بالإضافة إلى ذلك، عمل إديسون على فكرة مشروع جهاز الكينوسكوب الذي كان يعرض الصور من خلال ثقب يصلح لشخص واحد لمشاهدة الصور المعروضة. بحلول عام 1895، استفاد الأخوان لوميير، وهما مخترعان من مدينة ليون في فرنسا، من تجارب إديسون، فطوّرا جهازاً أطلقا عليه اسم سينيماتوغراف. كان الجهاز قادراً على تصوير وعرض الصور المتحركة على جمهور، وتمّ اعتباره وتسجيله في التّاريخ كأول كاميرا لتصوير الأفلام في العالم. تقول القصّة المتداولة إنّه عند عرضهما لشريط مصوّر لقطار قادم من بعيد، هرب جمهور الأخوين من قاعة المسرح لتصديقهم أنّ القطار سيدهسهم. شكّلت هذه التجارب الأولى وغيرها وعياً للتساؤل عن مفهوم ومعنى الصورة ومدى قدرة الصورة على التوثيق وارتباطها بالواقع.

كان لدخول السينيماتوغراف إلى حيّز تجارب التصوير وتطور تكنولوجيا الفيلم الخامّ أثرٌ كبيرٌ على ظهور السينما أمام الجمهور. مع تطور تقنيات السينما شيئاً فشيئاً، من تصوير وإضاءة وصوت ومونتاج، بدأ النقاش عن مفهوم السينما كفنّ يُتداول بجدّية. طالت المناقشات القيم التّي تخلقها السينما من قدرتها على مخاطبة الجمهور واهتمامها بالحياة الداخلية والأهواء

البشرية ومعانيها، ومساهمتها في فهم العالم الإنساني من خلال لغة شاملة، لها عناصر أساسية من صورة وصوت وحركة، تولّف لتغذي إدراكنا الحدسي والذهني والعاطفي.

السينما بين الواقعية (Realism) والانطباعية (Formalism)

في نهاية القرن الماضي، بدأت السينما تتطور في اتجاهين رئيسين: الواقعية والانطباعية. في عام 1895، وبالتحديد في فرنسا، بدأ الأخوان لوميير في تصوير أفلامهما القصيرة المتعلقة بالأحداث اليومية التي أبهرت الجمهور لأنها أظهرت بصورة عفوية وسلسة أحداثاً من الحياة كما نشاهدها في الحياة الواقعية. وفي نفس الوقت، كان جورج ميلييس، الذي عرف بساحر السينما، ينتج مجموعة من الأفلام أساسها الانطباعيّة، وتركز على الأحداث الخيالية. وبالتّالي، يعتبر الأخوان لوميير أول من شق الطريق للتقليد الواقعي، وميلييس كان من مؤسسي التقليد الانطباعي، إذ أسست هذه الأفلام والتجارب الاتجاهين الرئيسيين في الأساليب السينمائية: الواقعي والانطباعي. ويكون هذا التصنيف مفيداً عندما يستخدم بمعنى الميل نحو أحد الاتجاهين، ولكنهما نادراً ما ينطبقان على فيلم بكامله على حدة، إذ لا يطغى اتّجاه واحد على الأفلام بشكل كامل، فمعظم الأفلام تجمع بين العناصر الانطباعية والواقعية من خلال خيارات إبداعية يقوم بها صانع الفيلم.

سواء انتمى الفيلم إلى الاتجاه الواقعي أو الانطباعي، فإنّ الواقع المادّي هو ما يشكّل مادّته الخام. وبذلك، يبحث مخرجو السينما في عالمهم عن مادة الإلهام، ويقرّر تأكيدهم الأسلوبي فيما يفعلونه بهذه المادة وكيف يصوغونها ويتعاملون معها، إذا ما انتمت إلى إحدى المدرستين. ويحاول السينمائي الواقعي أن يحافظ على الإيهام بأن عالم فيلمه هو مرآة موضوعية غير محرفة عن العالم الفعلي. ويهدف إلى أسلوب غير مرئي، لا يلفت الانتباه لذاته، بل يحاول إعادة تكوين جزء من الواقع المادي بأقل ما يمكن من التحوير، ويحاول تصوير الأحداث والأشياء بنفس التفاصيل التي تتميز بها الحياة. فالطراز الواقعي لا يفرض وجوده، عموماً، إذ يتّجه الفنان إلى محو وجوده ليفسح المجال لمادته، وهو أكثر اهتماماً بالذي يعرض منه بكيفية تناول ما يعرض. وتستخدم آلة التصوير، مع تحفظ، وهي تعيد صياغة الأشياء بأقل ما يمكن من التعليق. وأغلب الواقعيين يؤكدون على المضمون وليس الشكل أو التقنية. (دي جانيتي 1981، 17)

أمّا السينمائي الانطباعي، فيقوم بتشويه مادته الخام عن عمد، ليخلق شكلاً لفيلم خاص به. ويتمّ اختيار التفاصيل بحرص أكبر، وغالباً ما تقتلع من أطرها الزمانية والمكانية، فعالم الفيلم الانطباعي يختلف بصورة بيّنة عن العالم المادي كما نراه. ويهتم السينمائي الانطباعي بالتعبير عن رؤيته الشخصية والذاتية للواقع. ويعمل السينمائي الانطباعي على تشويه الواقع، ولكن هذه «الحقيقة المشوهة بذاتها هي التي تعطي هذه الأفلام فنها البارز. (دي جانيتي، 1981، 19)

مشاهدات للشرح	
أفلام الأخوين لوميير	https://bit.ly/2weeJ4C

الموضوع الثاني:
العناصر السينمائية في السرد والتعبير السينمائي

توظف العناصر السينمائية مثل اللقطات والزوايا، والإضاءة، والميزانسين -تكوين المشهد-، والحركة، والصوت والمونتاج، لخلق تعبير سينمائي، حيث ترتب هذه العناصر في الزمان والمكان لتخوض عملية تعبير ذات دلالات معينة وتأثير درامي متعلق بالقصة والمكان والزمان والشخصيات. وعندما دخلت حقول معرفية مثل علم اللغة والبنيوية والسيميائية (سيميولوجي) حيز دراسات الفيلم، خلقت معرفة تؤكد أن طبيعة عملية التعبير البصري السينمائي وخصوصيتها ستفتح دائماً آفاقاً جديدة في مجال السرد والتعبير الجمالي، وهذا ما يجعل السينما فنّاً، فتشكل هذه العناصر السينمائية نظاماً بنائيّاً للحدث الدرامي ترتبط فيها العناصر بعضها مع بعض لتحقيق الفكرة الرئيسية للسرد.

أما العناصر، فهي كالتالي:

اللقطات

اللقطة السينمائية هي عبارة عن المادة التي تدخل في تشكيل الكادر أو إطار الشاشة. وكلما قلّت ما تحتويه اللقطة من مساحة مصورة، قلّت التفاصيل. وكلما قلت المساحة التي تغطيها اللقطة، فقدنا العلاقة مع مكان الصورة. وحجم اللقطة يُفسّر بقرب أو بعد الكاميرا عن الشخص أو الشيء الذي نُصوره. ولذلك، فالمخرجون الواقعيون يفضلون اللقطات البعيدة التي تغطي مساحة أكبر من المكان المصور، وتبقي علاقة أقرب مع الأشياء والأشخاص المصورين مع المكان المصور. أما الانطباعيون، فيفضلون اللقطات الكبيرة والقريبة التي تقطع الفضاء الحقيقي إلى سلسلة من أجزاء تفصيلية للكل. حجم اللقطات والزوايا توظف لبناء سرد بصري في السينما لتقدم دلالات على المكان والأشخاص، ولتعبر عن حالة الشخصيات النفسية والذهنية في الفيلم.

تُقسّم اللقطات عادةً إلى سبعة أنواع أساسية وهي:

اللقطة البعيدة جدّاً: تسمى أيضاً اللقطة المؤسسة، وهي تحدد المكان والفضاء وتصور من مسافة بعيدة. فهي بالعادة تكون لأمكنة خارجية. وفي هذه اللقطات، نرى الأشخاص والأشياء المصورة، ولكن يكون حجمها صغيراً جدّاً. والأثر الدرامي لهذه اللقطات هو تركيز المشاهد على المحيط والمكان، وتكون هذه اللقطة في العادة في أول المشهد. وقد

وظف كل من دي. دبليو كريفيث، وسيرجي آيزنشتاين، وجون فورد، وأكيرا كوروساوا، اللقطة البعيدة في أفلامهم لتمثيل الملاحم القتالية بالتحديد.

اللقطة البعيدة: تتطابق أمديتها عموماً مع المسافات بين خشبة المسرح والجمهور في المسرح الرسمي، وهي تتناسب مع الواقعيين لأنها تظهر الممثل والفضاء الذي هو موجود فيه. ويؤكد دي جانيتي أن مديات اللقطة البعيدة تتناسب مع أعمال المخرجين الذين يوظفون الميزانسين وترتيب الأشخاص والأشياء في الفضاء.

اللقطة الكاملة: هي الأمدية الأقرب ضمن اللقطة البعيدة التي تشمل جسم الإنسان كاملاً. وفضلها تشارلي تشابلن في أفلامه الصامتة. فهي تظهر ملامح وجه الممثل الذي يمارس الفن التمثيلي الصامت. وهي تدل على المكان الموجودة فيه الشخصية أو الشخصيات، وتظهر لغة الجسد وتعطي للمشاهد انطباعاً عن حالة الشخصية المصورة وعلاقتها بالشخصيات الأخرى.

اللقطة المتوسطة: وهي تظهر الشخص من الركبة أو الخصر فما فوق، وتستخدم غالباً في مشاهد الحوار وللانتقال بين اللقطات ولإعادة التأسيس بعد لقطة كبيرة أو بعيدة. وهناك عدة تنوعات للقطة المتوسطة وهي: اللقطة الثنائية وتشمل شخصين من الخصر فأعلى، واللقطة الثلاثية وتشمل ثلاثة أشخاص، واللقطة الكتفية وتشتمل على شخصين، ظهر أحد منهما للكاميرا والآخر يواجه الكاميرا. وقد تستخدم للدلالة على سيطرة شخص على آخر.

اللقطة الكبيرة: وهي تظهر قليلاً من الموقع أو لا تظهره، وهي تضخم الأشياء وتفاصيل الأشخاص.

اللقطة الكبيرة جدّاً: وتدعونا كمشاهدين لننظر إلى الشيء المصور ولنبحث فيه عن فكرة معينة يوجهنا إليها المخرج.

اللقطة ذات البعد البؤري العميق- Deep Focus-: وهي في العادة تَنوّع للقطة البعيدة وتبرز الأشياء في أمدية قريبة ومتوسطة وبعيدة في نفس الوقت. ترتب الأشياء في كادر الصورة بعناية في مستويات متتالية: مستوى الصورة الأمامي والمستوى الوسطي وخلفية الصورة، وهي تحافظ على وحدة الفضاء، ومن خلالها يستطيع المخرج قيادة عين المشاهد من مسافة إلى أخرى. طوّر أورسن ولز هذا النوع من اللقطات التي برزت في فيلمه «المواطن كين». توقع ماري كين زوجة تشارلز كين الشخصية الرئيسية التي يمثلها أورسن ولز (مخرج ومنتج وكاتب الفيلم)، على اتفاقية وصاية خاصة بطفلهما، حيث إن السيد ثاتشر سيتولى الوصاية على الطفل وكين منزعج جدّاً من الفعل الذي تقوم به زوجته. نرى في المشهد الشخصيات الأربع بارزة في مستوى الصورة الأمامي والوسطي والخلفي، وزوجة كين هي التي تسيطر على الموقف. ولهذا المشهد دلالات على فقدان كين السيطرة على حياته وعلى تحكم الأم بمصير ولدهما، ونحن نراه بارزاً يلعب في الثلج في الخلفية.

مشاهدات للشرح	
أنواع اللقطات	http://bit.ly/3b3ADGt
مقتطفات من لقطات مختلفة في أفلام أكيرا كوروساوا	http://bit.ly/2QlDh2z
لقطة كبيرة جدّاً من فيلم ألفريد هيتشكوك «سيئ السمعة» Notorious	http://bit.ly/2UcmCQ2
البعد البؤري العميق من «المواطن كين»	http://bit.ly/3b4b2NO

الزوايا

توظف الزوايا في التصوير لخلق تأثير درامي معين يرغب فيها المخرج لإيصالها لمشاهديه، فالزاوية التي تصور منها اللقطة تنتج منظوراً متميزاً يمكن أن يقوم بدور التعليق من صانع الفيلم، ويعكس موقفه تجاه موضوعه. وحسب دي جانيتي، هناك خمس زوايا أساسية في السينما: نظرة الطائر، والزاوية المرتفعة، ولقطة مستوى النظر، والزاوية الواطئة، والزاوية المائلة. ويميل المخرجون الواقعيون إلى تجنب الزوايا المتطرفة. أغلب مشاهدهم تصور من مستوى زاوية العين من ارتفاع زاوية المشاهد الفعلي. أما الانطباعيون، فيستخدمون الزوايا المتطرفة لأنها تقدم تشوهات على الواقع، وتقدم لنا حقيقة أكبر تعبير درامي للسايكولوجية الباطنية. فالواقعي يرغب في جعل الجمهور ينسى وجود الكاميرا، في حين أن الانطباعي يثير الانتباه إلى وجودها الدائم. (دي جانيتي 1981، 31) يكتب دي جانيتي أنه عندما يصور الموضوع من الأعلى مباشرة، فإن الزاوية تكون مربكة الاتجاه، وذلك يفسر ندرة استخدام هذه الزاوية، وتقدم لنا هذه الزاوية موقعاً إلهيّاً مسيطراً تبدو الشخصيات تحتها تافهة.

- زاوية نظرة الطائر هي الزاوية العليا المتطرفة كلما زاد ظهورها وإشغالها من ناحية الشيء المصور.
- الزاوية المرتفعة الاعتيادية للقطات ليست شديدة التطرف، ولا تؤدي إلى تشويش مكاني، وهي تعطي منظراً مرتفعاً عامّاً.
- زاوية مستوى النظر تضعنا على نفس مستوى الممثل أي على نفس مستوى الموضوع. وهي تستخدم للتعبير عن الواقع دون إضافة أي دلالات على الصورة.
- الزاوية المنخفضة، تأثيرها معاكس للمرتفعة، وتزيد سايكولوجيّاً من أهمية الموضوع. الشخصية المصورة من الأسفل تثير الخوف والرهبة والاحترام.
- الزاوية المائلة، وهي تصور عن طريق إمالة الكاميرا على مسندها إلى أحد الجانبين، وتخلق فينا إحساساً بعدم الاستقرار والتوازن.

الإضاءة

تشكل الإضاءة عنصراً هامّاً في التصميم البصري السينمائي، ولها أثر كبير على خلق تأثير درامي على المشاهد. وهناك أساليب متعددة في الإضاءة، حيث إن الأسلوب عادة يرتبط بمضمون وجو (mood) الفيلم، وهي تؤثر على الشعور والمشهد الجمالي الذي يريد المخرج نقله للمشاهد.

للضوء والظلام معانٍ رمزية كبيرة تحقق أهدافاً سايكولوجية وجمالية على المشاهد، فالظلام يوحي بالخوف والشر والمجهول والبؤس، والنور يوحي بالأمان والفضيلة والحقيقة والمرح. ويمكن أن نحدد الإضاءة في الأفلام بمصطلح «المفتاح العالي» و«المفتاح الواطئ»، حيث إن الأول يدل على الضوء المتوهج والضوء الموزع على المساحة المصورة وتكون الظلال قليلة. يستخدم الضوء ذو المفتاح العالي في الأفلام الموسيقية والهزلية، وتكون إضاءة الأفلام الميلودرامية والإثارة والرعب والغموض عادة ذات مفتاح واطئ، حيث تكون فيها بقع بارزة مضاءة وتكثر فيها الظلال. (دي جانيتي 1981، 41)

وقد تُوظّف الإضاءة بطرق مختلفة لإنارة المَشاهِد في الفيلم، فليست هناك طريقة واحدة لإضاءة المشهد، ولكن طبيعة كل إضاءة تُغيّر من المزاج والمضمون والتأثير العام للصورة. والتالي عرض لتقنية الإضاءة ثلاثية النقاط، وهي نظام إضاءة معياري وأساسي في الأفلام والتصوير الثابت.

الضوء الأساسي (key light) هو الضوء الرئيسي للمشهد، وهو المصدر الأشد والمباشر، يوظف لإنارة المشهد كله ولتسليط الضوء على شكل الموضوع أو الممثل.

الضوء المعزز، المعروف أيضاً بإضاءة ملء الظلال (fill light)، وهو الذي يوضح الظلال التي نشأت بسبب الضوء الأساسي. عادة ما يوضع على الجانب المغاير للضوء الأساسي، وغالباً ما يكون بقوة الضوء الأساسي أو بنصف القوة بحسب التأثير المراد.

الضوء الخلفي (back light)، يضيء الضوء الخلفي الممثل أو الشيء من الخلف، وعادة ما يوضع أعلى من الشيء المرادة إضاءته. وعادة ما يستخدم الضوء الخلفي لفصل الشيء أو الممثل من الخلفية المظلمة ولإعطاء الهدف أكثر شكلاً وعمقاً. ومن الممكن أن تساعد الإضاءة الخلفية في جعل الشيء البعيد يبدو على أنّه ثنائي الأبعاد.

الضوء الجانبي (side light)، يأتي الضوء الجانبي من الجهة الموازية للممثل. واستخدِم الضوء الجانبي في أفلام Film Noir، أفلام الجريمة والدراما.

مشاهدة للشرح	
الإضاءة ثلاثية النقاط	http://bit.ly/2TZjGYe

الميزانسين

تـأتي كلمـة الميزانسـين مـن الفرنسـية، وهـي تعنـي حرفيّـاً «وضـع الـشيء على المشـهد». وفي السـينما، تُرتَـب الأشـياء والأشـخاص في المشـهد ضمـن فـراغ محـدد ثـلاثي الأبعـاد، ومـا إن يُصـوّر هـذا المشـهد، فيتحـول إلى صـورة ذات بعديـن للـشيء الحقيقـي. فالميزانسـين في السـينما يشـبه فـن الرسـم، حيـث إن السـينما تقـدم صـورة ذات شـكل فيهـا نمـاذج وأحجـام عـلى مسـتوى السـطح محـاط بإطـار. ويكتـب دي جانيتـي أن «مـيراث السـينما مـن المـسرح يجعـل الميزانسـين السـينمائي في الوقـت نفسـه تعبـيراً عـن فكـرة دراميـة يتحكـم فيهـا الزمـن ضمـن النـص» (1981، 76). والأفـلام الواقعيـة عمومـاً تكـون أقـرب للمـسرح فيـما يتعلـق بالمـرئي، أي القصـة والشـخصية الروائيـة والاسـتمرارية الدراميـة، حيـث المـرئي في الأفـلام الواقعيـة يتقـدم عـلى الجـمال الشـكلي البحـت. أمـا الأفـلام الانطباعيـة، فهـي أقـرب إلى الرسـم، حيـث إنهـا عـادة تشـكل مرئيـات ذات غنـى صـوري مؤثـر وتعقيـد شـكلي، فالصـورة قائمـة بحـد ذاتهـا، لا تمليهـا ضرورة النـص الـسردي. وهنـاك ثلاثـة عنـاصر أساسـية تشـكل الميزانسـين:

الإطار

يشـكل الإطـار مسـاحة الصـورة التـي يريـد المخـرج التركيـز عليهـا. ويسـتخدمه بعـض المخرجـين وكأنـه منظـار رؤيـة لعـالم يعرضـون علينـا مـن خلالـه مـا يريـدون قَصّـهُ. والبعـض الآخـر يوظـف الإطـار كفتحـة مـسرح، والفيلـم في هـذا الموقـف يكـون مرتبطـاً بفكـرة تشـبيه الحيـاة بالمـسرح. ويسـتخدم المخرجـون أجـزاء الإطـار المختلفـة بسـبب دلالاتهـا الرمزيـة الضمنيـة. يخبرنـا دي جانيتـي أن الأجـزاء الوسـطى مـن الإطـار عـادة تأخـذ تركيـز المشـاهد الأكـبر، ولذلـك، وضعيـة الأشـخاص والأشـياء المهمـة تكـون في الوسـط. المسـاحة الأعـلى مـن الإطـار تـدل عـلى القـوة والسـلطة والانتصـار والسـيطرة. أطـراف الإطـار يمكـن أن تعطـي دلالـة بعـدم الأهميـة وأحيانـاً الاقـتراب مـن الخطـر. ويسـتخدم المخرجـون ظلمـة طـرف الإطـار لموضـع الأشـخاص والأشـياء بالقـرب مـن طـرف الإطـار، بعيـداً عـن مركـزه، وذلـك دلالـة عـلى عـدم الأهميـة والنسـيان. أمّـا المسـاحة في أسـفل الإطـار، فهـي نقيـض المسـاحة العليـا. وهنـاك حـالات يضـع فيهـا المخـرج أكـثر العنـاصر الصوريـة أهميـة خـارج الإطـار تمامـاً في الأفـلام التـي تكـون شـخصياتها مرتبطـة بالغمـوض والمـوت والظـلام، حيـث إن الجمهـور يكـون أكـثر خوفـاً مـن الـشيء الـذي لا يسـتطيع رؤيتـه. (دي جانيتـي 1981، 87)

التكوين

التكويـن مربـوط بطريقـة مباشرة مـع المضمـون والسـياق الدرامـي للفيلـم. ولـكل مخـرج أسـلوبه في إظهـار دلالاتـه حـول المضمـون والسـياق. ومـن المتعارف عليـه أن هنـاك قواعد معينـة للتكوينات المرئيـة المناسـبة لعـين المشـاهد. وتشـمل هـذه القواعـد قاعـدة الثلث في التصويـر والتكويـن بشـكل

تناظري واتِّباع الخطوط الأفقية أو العمودية في الصورة وترك مسافة مناسبة بين رأس الشخصية والطرف الأعلى من إطار الصورة. ويقوم المخرجون بوظيفة هذه القواعد التي تجلب موازنة في تكوين الصورة أو كسر القواعد وخلخلتها لإيصال دلالاتهم حول المضمون والسياق الدرامي. على سبيل المثال، يفضل المخرج جون فورد استخدام التكوينات المتناظرة والمتوازنة، بينما يستخدم جان لوك كودار ومايكل أنجلو أنطونيوني غالباً التكوينات غير المتناظرة التي تظهر المساحات الواسعة المتروكة والفراغ.

الفراغ الجغرافي والأنماط التجاورية

التوازن بين شكل ومضمون الفيلم هو مفتاح نجاح العمل السينمائي والفضاء الجغرافي الذي تشغله الشخصية والأشياء في الصورة. وهو عبارة عن وسيلة تعبير مربوطة بالشكل والمضمون. يُركّب المخرجون الصورة بأسلوب لا يعطي المشاهد الإحساس بالعمق فقط من خلال المستويات الأمامية والمتوسطة والخلفية للصورة، ولكن أيضاً بالتركيز على موقع الأشياء التي تملأ الفراغ الجغرافي والتي لها دلالات على المضمون. فإذا وضعنا على سبيل المثال جسماً وسط التكوين، فإن كل ما يقع أمام هذا الجسم سوف تكون له دلالة وتعليق ما على هذا الجسم. ثم أشد القرارات حسماً هو السؤال حول المسافة بين آلة التصوير والموضوع الذي يتم تصويره، حيث إن هذه المسافة تحدد استجابة المشاهد للشيء المصور.

مشاهدة للشرح	
توضيح قاعدة الثلث	http://bit.ly/3b4e2K4
توضيح قواعد التكوين	http://bit.ly/3dgEwdc
مثال على الفراغ والأنماط التجاورية في فيلم «الهدية» لكارل رنش	http://bit.ly/38VMncO

حركة الكاميرا

كلمة سينما مشتقة من الكلمة اليونانية «كينو» التي تعني «حركة»، وحركة الكاميرا وعملية إخراجها تعد من جوهر الفن السينمائي، لأنها تساهم، وبدرجة عالية، في السرد، فهي تؤثر على المشاهد فتخلق طاقة وتوتراً خلال حدث ما في مشهد الفيلم، وهي تستخدم كأسلوب سرد يبقي حجم الشيء المراد تصويره أو يغيره بدلاً من قطع المشهد إلى لقطات مختلفة.

هناك عدة أشكال لحركات الكاميرا:

الحركة الأفقية (pan movement) وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الأفقي عارضة المكان، وتستخدم لمتابعة ممثل يتحرك حركة أفقية أو لربط موضوعين أو حدثين، أو لخلق وجهة نظر لشخص يفحص منطقة ما بحثاً عن شيء محدد.

الحركـة الرأسـية (tilt movement) وفيهـا تتحـرك الكامـيرا بشـكل عمـودي للأعـلى-tilt up أو للأسـفلtilt down- مـع ثبـات محورهـا الأفقـي، وتسـتخدم لاسـتعراض شيء مرتفـع أو منخفـض أو لمتابعـة حركـة صاعـدة أو هابطـة أو لربـط موضوعـين مرتبطـين ببعضهـما في نفـس اللقطـة أو لخلـق وجهـة نظـر لشـخص.

الكاميرا المحمولة باليد (hand held) تعطي الشعور بالارتباك وعدم التوازن.

حركـة الكاميـرا المحمولـة باليـد علـى حامـل (steadicam)، وهـي تشبه الكاميرا المحمولـة باليـد، ولكـن حركـة الكامـيرا تكـون أخـف شـدة، حيـث إن الكامـيرا موضوعـة عـلى جهاز مـاص للصدمـات يسـمى (Steadicam). وتسـتخدم هـذه الحركـة لمتابعـة الممثـل في فضـاءات مختلفـة.

حركـة التتبـع، وتكـون الكامـيرا مثبتـة عـلى منصـة ذات عجـلات تتحـرك عـلى سـكة (dolly and tracking). وهنـاك أشـكال وأحجـام متعـددة لهـذه المنصـة، تبـدأ مـن الكـرسي المتحـرك، وتنتهـي بالتجهيـزات الضخمـة، المـزودة بمقاعـد للمخـرج، والمصـور، ومسـاعد المصـور. حركـة الـ Dolly تتبـع الممثـل وتسـير باتجاهـه أو بعيـداً عنـه. أمـا حركـة التتبـع الـ Tracking، فالكامـيرا تتحـرك فيهـا بالتـوازي مـع الممثـل، وتُمكّـن الحركـة الموازيـة المصـور مـن التقـاط تفاصيـل وردود فعـل الشـخص الـذي يتـم تصويـره.

في هـذه الحركـة، توضـع الكامـيرا عـلى مركبـة (traveling)، ويمكـن تتبـع الممثـل مـن الأمـام أو الخلـف أو الاقـتراب أو الابتعـاد عنـه، ويمكـن للكامـيرا المتحركـة أن تكـون في موضـع موازٍ للشـخصية.

حركـة الرافعـة (crane)، وتتشـابه مـع حركـة الـذراع- Boom، إلا أنهـا تتحـرك لمسـافة أبعـد منهـا كثـيراً، ويتـم فيهـا تثبيـت الكامـيرا عـلى رافعـة تتحـرك عـلى عجـلات، وتتحـرك الكامـيرا حركـة متغـيرة الاتجاهـات والارتفاعـات في نفـس اللقطـة.

قـرار اسـتخدام حركـة الكامـيرا أم القطـع في المونتـاج يعـود إلى أسـلوب السـرد الـذي يريـده المخـرج والتأثـير الدرامـي الـذي يـود إيصالـه إلى المشـاهد. فحركـة الرافعـة تضـع المشـاهد في موضـع مراقبـة الحـدث. أمـا القطـع، فيضـع المشـاهد داخـل الحـدث فـوراً، والحركـة تأخـذ وقتـاً أطـول، والممثلـون في زمـن حقيقـي داخـل الحـدث والمـكان.

مشاهدة للشرح	
إدارة الكاميرا	http://bit.ly/38XxPJm

الصوت

دخـل الصـوت عـالم السـينما عـام 1927 بعدمـا أنتجـت شركـة الأخويـن وارنـرز فيلـم «مغنـي الجـاز» الـذي كان مـن بطولـة

آل جولسـون، وعـرض الفيلـم مـع تسـجيل لصـوت حـوار الممثـل مواكبـاً لصورتـه المعروضـة عـلى

الشاشة، ما أدهش الجمهور ذلك الوقت، فبدأ عصر الصورة المتكلمة. وفي عام 1962، أنتجت نفس الشركة فيلم دون خوان «Don Juan» وعرض مع موسيقى خاصة بالفيلم- film score، بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية، ولكن كان دون حوار. وهذه تعد أولى التجارب السينمائية مع الصوت. ولم تكن الأفلام الصامتة تعرض من غير صوت، وكانت الأفلام في المدن الكبيرة تعرض باصطحاب أوركسترا تعزف موسيقى لتهيئ الجو اللازم كخلفية للمرئيات البصرية، وفي صالات العرض في المدن الصغيرة، كانت الأفلام تعرض مع موسيقى آلة البيانو أو التسجيلات الموسيقية. وكانت الموسيقى تعزف لأغراض واقعية، إضافة إلى الأغراض الفنيّة.

الأجهزة التي كانت تستخدم في بدايات دخول الصوت على السينما كانت تتطلب تسجيل الصوت والصورة في وقت واحد، وكانت أجهزة تسجيل الصوت تقيد موقع آلة التصوير لمكان واحد، ولم تكن للممثل الإمكانية أن يبتعد عن لاقطة الصوت، وكان المونتاج موظفاً لتغيير المشاهد. الحوار كان هو المعنى الأساسي للصوت. الصور كانت عبارة عن تصوير مجرى الصوت. وسرعان ما تطورت تقنية التقاط وتسجيل الصوت وتعددت لاقطات الصوت التي تربط بقنوات مستقلة توضع داخل المنظر (set)، وأصبح بإمكان الممثل أن يتحرك حول المنظر بعدما وضعت حاملات للاقطات الصوت من أعلى المنظر.

ورغم تطور التقنيات في جلب الصورة والصوت المتزامنين، إلا أن أيزنشتاين كان حذراً من أن استخدام الصوت الواقعي المتزامن مع الصورة- الحوار- قد يعيد السينما إلى بداياتها المسرحية. أصدر أيزنشتاين وبودوفكين بياناً يؤكدان على أولوية المونتاج، وأكدا على إمكانيات كبيرة لاستخدام الصوت إذا لم يكن متزامناً مع الصورة. وأيدا الاستخدام المتناوب للصورة والصوت والتأكيد على اختلاف وعدم تطابق معانيهما. وركزا على الحوار الفردي الذي قد يغني عن العناوين التوضيحية على الشاشة، وإن تم توظيف الحوار، فيستخدم الحوار الفردي وليس الدرامي، وذلك كان يعكس تحيز السوفييت إلى الفيلم الوثائقي.

المؤثرات الصوتية

تقدم المؤثرات الصوتية مصدراً وثيقاً للمعنى في الفيلم، وهي ليست فقط لخلق جو في الفيلم. فكل أسلوب صوري له تقريباً معادل صوتي. كل اللقطات لها نوعية أصوات تشمل الضخامة ودرجة الوضوح والنسيج. يكتب دي جانيتي أن مخرجين مثل مايكل أنجلو أنطونيوني يمضون تقريباً الوقت نفسه مع الصور كما يمضون مع الحوار والموسيقى. في فيلم «لافنتورا»، الذي يتمحور حول الإنهاك العصبي والتعب واللاجدوى، أعاد أنطونيوني خلق المكان من خلال الصوت، فعمل على تسجيل صوت الريح وكأنها نحيب الريح الوحيدة، وهي توحي لوحدة الشخصية، وسجل أيضاً ضربات موجات البحر الرتيبة، وتوحي بالتآكل الروحي التدريجي للبطلة.

ويميل الصوت إلى توسيع الصورة خارج حدود الإطار، وقد يعمل على جلب الصوت المسموع خارج الإطار إلى داخله.

المخرجـون المتأثـرون بسـينما الحقيقـة- المدرسـة الواقعيـة، يميلـون إلى تبنـي الأصـوات الطبيعيـة وتجنـب كل الأصـوات المجهـزة والمعـاد خلقهـا، فيصبـح الضوضـاء والتشـويش جـزءاً مـن المشـهد. جـان لـوك كـودار اعتمـد أسـلوب فيلـم «مذكـر ومؤنـث»، الـذي يعالـج العنـف وفقـدان الخصوصية والحاجـة للهـدوء والسـلام. ويتداخـل الحـوار المهـم أحيانـاً في الفيلـم بضجيـج المـرور في الشـارع، ويطغـى الأخـير عـلى الصـوت في المشـهد. وهـذا تمامـاً مـا يريـد كـودار أن يذكرنـا بـه. إن السـكينة ليسـت موجـودة في الحيـاة المدنيـة المعـاصرة، واسـتخدم كـودار الصـوت للنقـل بـين المشـاهد. صوت البنـادق وطقطقـة ماكينـات آلـة طابعـة، كلهـا لهـا معنـى، ولكـن لا يوجـد لهـا مصـدر صـوري.
ويكتـب دي جانيتـي أن الصمـت في الفيلـم الناطـق يجلـب النظـر لنفسـه مثـل الوقـوف المطلـق للصـورة. واسـتخدم بعـض المخرجـين الصمـت كوسـيلة سرياليـة للإيحـاء بحـالات الغرابـة والحلـم. والصمـت في الفيلـم الناطـق مثـل الإطـار الصلـب والجامـد، قـد يسـتخدم كي يرمـز للمـوت، حيـث إننـا نربـط الصـوت بالحيـاة الجاريـة.

الموسيقى

الشـكل المبـدئي للعلاقـة بـين السـينما والموسـيقى قـام عـلى أسـس تدعـم فكـرة قـوة تأثـير الموسـيقى عـلى المشـاهدة البصريـة حتـى عندمـا كانـت الأفـلام تعـرض وتعـزف الموسـيقى عـن طريـق فرقـة موسـيقية تصاحـب عـرض الفيلـم، وهـذا الأمـر كان كثـيراً مـا يـسرق انتبـاه المشـاهدين. واختلفـت الآراء حـول ماهيـة دور موسـيقى الأفـلام وأثـر الموسـيقى عـلى المرئيـات البصريـة ومعنـى الصـورة. وتمحـور النقـاش حـول مواضيـع الأصالـة والتمثيـل والتعبـير والاسـتقبال. وكان مـن يـرى أن الموسـيقى تمتلـك القـوى التمثيليـة والتعبيريـة بشـكل واضـح، والطـرف الآخـر يـرى أن هـذه القـوى محـدودة للغايـة.
تسـتخدم الموسـيقى اليـوم في السـينما بشـكل متنـوع ومدهـش. الكثـير مـن المخرجـين لا يـزال يسـتخدمها لتعميـق الصـورة، والبعـض الآخـر يـصر عـلى الموسـيقى الوصفيـة البحتة، حيث تسـتخدم الموسـيقى كنـوع مـن المعـادل الحـرفي للصـورة. ويـصر البعـض عـلى أن تكـون الموسـيقى أقـل شـأناً مـن الصـورة كي لا تحـرف الانتبـاه عـن الصـورة. أمـا بالنسـبة للمخرجـين الكبـار، فإنهـم لا يتفقـون مـع هـذه الوجهـات مـن النظـر. الموسـيقى بالنسـبة لهـم، وحتـى إن كانـت لأعظـم الملحنـين، يمكـن اسـتخدامها. والموسـيقى يمكـن أن تسـتخدم لإثـارة التبايـن والتأكيـد، والبعـض الآخـر مـن المخرجـين يسـتخدمون الموسـيقى كمصـدر مسـتقل للمعلومـات. (دي جانيتـي 1981، 273)
يعـدّ فيلـم «ألكسـندر نيفسـكي» للمخـرج السـوفييتي أيزنشـتاين مـن الأفـلام الأولى التي اسـتخدمت فيهـا الموسـيقى بشـكل بديل.
في فيلـم أيزنشـتاين «ألكسـندر نيفسـكي»، تعـاون المؤلـف الموسـيقي بروكوفييـف وأيزنشـتاين عـلى وضـع نـوع مـن التأليـف السـمعي- البـصري، وسـماه أيزنشـتاين «المونتـاج العمـودي»، حيـث تجنبـا العنـاصر التشـخيصية البحتـة في الموسـيقى، وكان التركيـز في هـذا التأليـف عـلى محتـوى الصـورة وجوانبهـا المختلفـة، بـدلاً مـن علاقـة تسلسـل الصـور بعضهـا مـع بعـض. فتقابـل كل سـطر موسـيقي

حركـة الصـورة التـي تـم رصفهـا في صـف. وتركـز عـلى كل صـورة لتربـط الموسـيقى بحركـة الكامـيرا والميزانسـين والحركـة في الصـورة. أمّـا في الأفـلام الصامتـة، فقـد كان الـدارج اسـتخدام العناويـن المكتوبـة للتعبـير عـن المعلومـات اللاصوريـة مثـل الحـوار والتعليـق.

سـيناقش الطلبـة أثـر ذلـك عـلى الإيقـاع الصـوري، وكيفيـة تأمـين الصـوت لـسرد الفيلـم جزئيّـاً. ويقـوم الطلبـة بمشـاهدة وسـماع فيلـم «رحلـة إلى القمـر» لجـورج ميليـه مـع تلحـين موسـيقي مختلـف، ويناقشـون أثـر كل موسـيقى عـلى قصـة الفيلـم.

المونتاج (التركيب أو التوليف)

المونتـاج مـن الناحيـة الفيزيائيـة هـو ربـط اللقطـة الواحـدة مـع الأخـرى، ومـن الناحيـة الميكانيكية، المونتـاج يزيـل الزمـان والمـكان غـير الضروريـن. وعندمـا ترتـب اللقطـات في بنـاء تسلسـلي متماسـك، تبـدأ السـينما في مخاطبتنـا بأسـاليب إبداعيـة مختلفة.

في البدايـة، كان يتـم تصويـر قصـة الفيلـم كـما يتـم تصويـر مسرحيـة. الفـترة الزمنيـة للقطـة كانـت تسـاوي المشـهد في الطـول.

الكامـيرا كانـت وكأنهـا عـين المشـاهد التـي تجلـس في منتصـف الصـف الأمامـي لمشـاهدة مسرحيـة. كانـت أكـثر الأفـلام في البدايـة تتكـون مـن حكايـات/ مشـاهد قصـيرة مصـورة في لقطـات طويلـة وفي تشـغيلة واحـدة لآلـة التصويـر.

وأثنـاء بدايـات تجـارب التصويـر التـي عمـل عليهـا الأخـوان لوميـير، كانـا يقومـان بنصـب الكامـيرا ثابتـة وعموديـة عـلى المشـهد. وكان الأشـخاص/ الممثلـون يدخلـون ويخرجـون مـن الـكادر، وكانـت كاميراتهـم تلتقـط المشـهد والحـدث كامـلاً.

ومنـذ عـام 1900، أخـذ المونتـاج منحنـى التطـور إلى فـن ذي جوانـب معقـدة وإبداعيـة. وبـدت فكـرة الاسـتمرارية أنهـا المعضلـة، فالأفـلام أصبحـت تـسرد قصصـاً، وذلـك اسـتدعى أكـثر مـن منظـر واحـد ولقطـة متواصلـة. وفي البدايـة، اسـتعان المخرجـون بالمـسرح النظامـي، والسـتارة هـي كانـت العـرف المقبـول الـذي ينقلنـا في الزمـان والمـكان. وتدريجيّـاً، اسـتبدلت السـتارة بالشاشـة السـوداء لتنقلنـا مـن مشـهد إلى آخـر، وكانـت تدريجيّـاً تظهـر المشـهد التـالي ليكشـف عـن موقـع جديـد في زمـن مختلـف، وكان المشـهدان يتوحـدان عـادة بحضـور نفـس الممثـل.

في عـام 1899، قـام جـورج ميليـه بصنـع فيلـم قصـير بعنـوان «سـيندرلا» في عشريـن مشـهداً. ويعـد عمـل ميليـه هـذا مثـالاً عـلى التجـارب التـي بـدأت بتطـور فكـرة المونتـاج والاسـتمرارية، فقـدم لنـا مجموعـة مـن الأحـداث واسـتخدم المـزج-dissolve للنقـل مـن لقطـة إلى اللقطـة التاليـة. السـؤال الـذي كان يـراود المخرجـين حـول الاسـتمرارية هـو كيـف بإمكانهـم النقـل بـين لقطـة وأخـرى مـع المحافظـة عـلى منطـق وسلاسـة في تسلسـل اللقطـات، مـع تقديـم توجيـه زمـاني ومـكاني مناسـب للمشـاهدين مـن خـلال الشاشـة.

وفي عـام 1902، دفـع إدويـن اس بورتـر المونتـاج بخطـوة أبعـد مـن خـلال فيلمـه «حيـاة رجـل إطفـاء أمـيركي».

يسرد الفيلم قصة رجل إطفاء يقوم بإنقاذ أم وابنها. والذي قام به بورتر هو كسر اللقطات إلى مواقع داخلية وخارجية، وذلك مكّن المشاهد من أن يكون في مكانين بسرعة. والوقت المنصرم للنقل بين المشاهد لم يكن يعتمد على مدة المشهد والحدث الفعلي، وبذلك أدخل زمناً جديداً يعتمد على زمن اللقطات المختلفة. وقبل هذه التجربة، كان الحدث يصور في لقطة بعيدة ساكنة في المكان التقريبي الذي كان سيتخذه المشاهد الحقيقي للحدث، ومدة المشهد تكون مساوية تقريباً للمدة التي سيستغرقها الحادث الحقيقي.

وجاء بعد ذلك دي. دبليو غريفيث، الذي رفع مستوى الفيلم وأنشأ أسساً لفن الفيلم والسرد السينمائي. الأفلام التي قدمها غريفيث كانت تحاكي وتواكب التطور السريع في صناعة السينما وإنتاج وتوزيع وعرض الأفلام، إضافة إلى جمهور الفيلم الذي كان استقباله للسينما في تطور مستمر. وقام غريفيث باكتشاف الأنواع الأساسية للمونتاج. فقدم إلى عالم السينما طرز المونتاج التالية:

القطع بموجب الاستمرارية، وهو القطع بين مشهدين يحدثان في مكانين مختلفين في نفس الوقت وبالتوازي. ويعد هذا النوع من المونتاج أكثر أنواع القطع أساسية وواقعية. وكان هذا الطراز قد حاكى بعض تساؤلات المخرجين حول مفهوم الاستمرارية في الفيلم.

القطع الكلاسيكي، وهو الأسلوب الذي فضله معظم مخرجي الأفلام الروائية في أوائل ستينيات القرن الماضي، وهو يبقينا مشغولين كمشاهدين في القصة ومركزين على الشخصيات في الفيلم، حيث يكشف المخرج لنا حبكة الفيلم من خلال مقاطع متسلسلة تؤدي إلى تعمق درامي وتأكيد عاطفي. فهذا المونتاج مبني على الوضوح والوحدة وتقدم الفعل أو الحدث إلى الأمام من خلال سلسلة من الأسباب والنتائج المرتبطة على نحو واضح بعضها ببعض، ليصل إلى حل ما لنزاع ما دائر. ويُقطع في هذا الطراز من المونتاج التواصل في المكان والزمان الحقيقيين، لكن بشكل لا يثير إحساس الجمهور بالتدخل. ووظف غريفيث في هذا الطرز من المونتاج تجزئة الفعل إلى سلسلة من اللقطات المقطعة (البعيدة والمتوسطة والكبيرة) لينجز إحساساً أكبر بالتفاصيل لدى المشاهد.

أما القطع بموجب الفكرة، فقدمه غريفيث في فيلمه «تعصب» عام 1916. ولم يكن هذا الطراز من المونتاج متكاملاً حتى سنوات العشرينيات من القرن الماضي، حيث أتقنه صانعو الأفلام في الاتحاد السوفييتي. والقطع بموجب الفكرة يبحث في كيفية تقسيم المشهد الواحد إلى عدة لقطات منفردة، بحيث تترابط لتؤلف وتشكل معنى لنقل فكرة ذات دلالات اجتماعية سياسية وفنية.

سنقوم بدراسة فيلم «مولد أمة» للمخرج دي. دبليو غريفيث، الذي يعتبر من الأفلام المهمة لتدريس المونتاج، ولكن مضمون الفيلم عنصري تجاه السود في الولايات المتحدة.

ظهر المخرجان السوفييتيان في. آي. بودوفكين وسيرجي أيزنشتاين مع منتصف العشرينيات ليصلا بسينما المونتاج إلى أقصى حدودها، مبينين الدلالات النظرية لعملية المونتاج، وقاما بتوسيع مبادئ غريفيث في ترابط اللقطات، وأوجدا الفرضيات النظرية لعملية المونتاج.

كتب بودوفكين أطروحاته النظرية حول ما سماه «المونتاج البنّاء»، وأغلب ملاحظاته كانت حول أسلوب غريفيث. زعم بودوفكين أن أسلوب غريفيث في استخدام اللقطة الكبيرة كان محدوداً، وقد استخدمها فقط لتوضيح اللقطة البعيدة التي كانت توصل المعنى الأعمق. فلم يجد باستخدام غريفيث للقطة الكبيرة أنها تعطي معنى خاصّاً بها، وأكد أن كل لقطة جديدة تستخدم في المونتاج يجب أن تقدم نقطة جديدة في الفيلم. والذي ركزت عليه نظرية بودوفكين هو أهمية وضع سلسلة من اللقطات إلى جوار بعضها بالتسلسل لإظهار معنى جديد للمشاهد. المعنى إذاً يخلق عن طريق التجاور وليس في اللقطات وحدها.

استعان بودوفكين بتجارب رفيقه ليف كوليشوف الذي كان هو أيضاً من رواد صانعي الأفلام في الاتحاد السوفييتي لبناء نظريته في المونتاج. عمل كوليشوف على سلسلة من المتجاورات لخلق معنى معين حول الشعور الذي كان ينتاب رجلاً نراه في اللقطة الأولى. صور أولاً لقطة كبيرة لممثل يمتلك وجهه تعبيراً محايداً، ثم وضع لقطة وجه الممثل وإلى جوارها لقطة كبيرة لصحن من الحساء، ثم أعاد نفس اللقطة الأولى للممثل، ولكن في المرة الثانية ربطها بلقطة تحتوي على تابوت بداخله بنت ميتة، وفي المرة الثالثة، ربط لقطة الممثل بلقطة لامرأة متمددة على أريكة. وعندما عرضت هذه التركيبات على الجمهور، استطاع الجمهور ربط لقطة الممثل أولاً بالجوع، وثانياً بالأسى، وثالثاً بالسعادة. وكان لهذه التجربة وقع كبير على الجمهور الذي أعجب بمهارة الممثل على التعبير عن شعور الجوع والأسى والسعادة. وبذلك، أكد بودوفكين أنه في الحالات الثلاث، كان المعبر عن المعنى هو تجاور لقطتين، وليس لقطة واحدة بمفردها. وبذلك، أصبح للمونتاج وقع كبير في خلق المعاني العاطفية عن طريق انتقاء اللقطات وبناء مقطع بتسلسل معين لخلق المعنى المراد إيصاله للمشاهد.

يعد المخرج السوفييتي سيرجي أيزنشتاين على المستوى العالمي من ضمن الأشخاص الشامخين في السينما العالمية، فهو منظر سينمائي كبير، إضافة إلى كونه مخرجاً عظيماً. ويعد الأب الروحي للمونتاج. وقدم في مجال المونتاج أهم النظريات المبنية على فلسفة الجدلية (الديالكتيك) التي تقوم على مبدأ أن عملية تتالي لقطتين في الفيلم ليست حاصل جمعهما بل خلق لشيء ثالث جديد ومختلف بالمضمون والتعبير، وهو الذي وضع نظرية التصادم، التي تؤدي لمضاعفة تأثير المشهد وإحساس المشاهد بالإثارة والتحفز. وفي عام 1925، قام أيزنشتاين بإخراج فيلمه «المدرعة بوتمكين»، والذي يعد من روائع السينما. وفي مشهد مذبحة الأوديسا (الدقائق بين 44.59-56.34) يتلمس المشاهد الأثر العملي لكل المبادئ النظرية التي وضعها أيزنشتاين.

مشاهدة للشرح	
«المدرعة بوتمكين» (1925)	http://bit.ly/2x397ds
برنامج كلاسيكيات السينما- «المدرعة بوتمكين» للمخرج سيرجي أيزنشتاين	https://bit.ly/2xiF6qa

بـدا وكأن السـينما قـد وجـدت طريقهـا، مـع غريفيـث ومـن ثـم مـع بودوفكـين وأيزنشـتاين. فقـد اتضـح لـرواد السـينما الأوائـل أن اللقطـة -وليـس المشـهد- هـي الوحـدة الأساسـية في بنـاء الفيلـم السـينمائي مـن خـلال المونتـاج، فاللقطـة في السـينما تقابـل الكلمـة في اللغـة، والمونتـاج القائـم عـلى تجميـع اللقطـات قـادر عـلى خلـق أسـلوب سرد فنـي مدهـش في السـينما مـا زلنـا نكتشـف تأثيراتـه وأبعـاده إلى يومنـا هـذا.

ومـع تطويـر نظريـة المونتـاج السـوفييتي، تجـذر التقليـد الانطباعـي في السـينما، ومقابـل هـذا، كانـت أفـكار وكتابـات الناقـد والمنظـر الفرنـسي أندريـه بـازان التـي ركـزت عـلى جماليـات الفيلـم معارضـة لافتراضـات وممارسـات انطباعيـين مثـل بودوفكـين وأيزنشـتاين. وكان يدعـم فكـرة الواقعية في السـينما مـع الحـد الأدنى للتدخـل مـن قبـل صانعـي الفيلـم، لأن اعتقـاده اسـتند إلى أن التصويـر الفوتوغـرافي والسـينما وتطـور التكنولوجيـا تسـاهم في خلـق فـن أكـثر تصديقـاً، وبأسـلوب مبـاشر مرتبـط بالعـالم الفيزيـائي الـذي يمكـن مشـاهدته. فالفيلـم والتصويـر يقدمـان تسـجيلاً موضوعيّـاً لمـا يوجـد فعـلاً. وذلـك يختلـف عـن الـروائي والرسـام اللذيـن يمثـلان الواقـع بإعـادة تقديمـه مـن خـلال وسـط آخـر: اللغـة أو أدوات الرسـم.

الموضوع الثالث: صناعة الفيلم

إنّ صناعـة الفيلـم عمليـة مركبـة ودقيقـة تتداخـل فيهـا عنـاصر بشريـة وماديـة يُبـذل فيهـا مجهـود كبـير مـن قبـل جميـع القائمـين عـلى صناعـة الفيلـم والطواقـم الفنيـة والتقنيـة، ليظهـر الفيلـم كـما نـراه عـلى الشاشـة. هنـاك مراحـل أساسـية لصناعـة الفيلـم، وكل مرحلـة تبنـى عـلى المرحلـة التـي تسـبقها، وتشـمل هـذه العمليـة المراحـل الأساسـية التاليـة:

1. مرحلة التطوير(development)

في العـادة، تشـكل هـذه المرحلـة الفـترة الزمنيـة الأطـول في صناعـة الفيلـم. يُبـذل مجهـود في هـذه المرحلـة في البحـث وتطويـر فكـرة الفيلـم، حيـث يحـدد زمـن الفيلـم وبُنيتـه، وتبـدأ عمليـة صقـل هويـة الفيلـم. تُكتـب القصـة في هـذه المرحلـة والمعالجـة السـينمائية وبعـد ذلـك يكتـب سـيناريو الفيلـم.

2. مرحلة ما قبل الإنتاج (pre-production)

تعـد هـذه المرحلـة مرحلـة التحضـير، وتنقسـم إلى الشـق الفنـي والشـق المـادي. أثناءهـا، تبـدأ عمليـة التصميـم الإنتاجـي. ومـن الخطـوات الأساسـية في هـذه المرحلـة: تحديـد مواقـع التصويـر، واختيـار الممثـلات والممثلـين، وتقريـر ميزانيـة الفيلـم، ورسـم القصـص المصـورة لتحديـد طبيعـة وحجـم اللقطـات- **story board**، ووضـع خطـط وبرامـج الإنتـاج والتصويـر.

3. مرحلة التصوير (production)

في هذه المرحلة، ينطلق تنفيذ خطة الفيلم على أرض الواقع وتبدأ عملية التصوير.

4. مرحلة ما بعد الإنتاج (post-production)

بعد الانتهاء من التصوير، يدخل الفيلم مرحلة التوليف -المونتاج- حيث يتم تجميع المشاهد التي تم تصويرها وترتيبها بطريقة صحيحة تتماشى مع أحداث وإيقاع الفيلم. ويتم مكساج الصوت والموسيقى وتضاف المؤثرات الصوتية والبصرية، إن كانت جزءاً من الفيلم.

5. مرحلة توزيع الفيلم

تحدد في هذه المرحلة إستراتيجيات التوزيع لبيع الفيلم وعرضه في دور السينما وعلى الجمهور عن طريق الأفلام المنزلية. وتقدّم الشبكة العنكبوتية اليوم منصات مختلفة للتوزيع المنزلي والفردي.

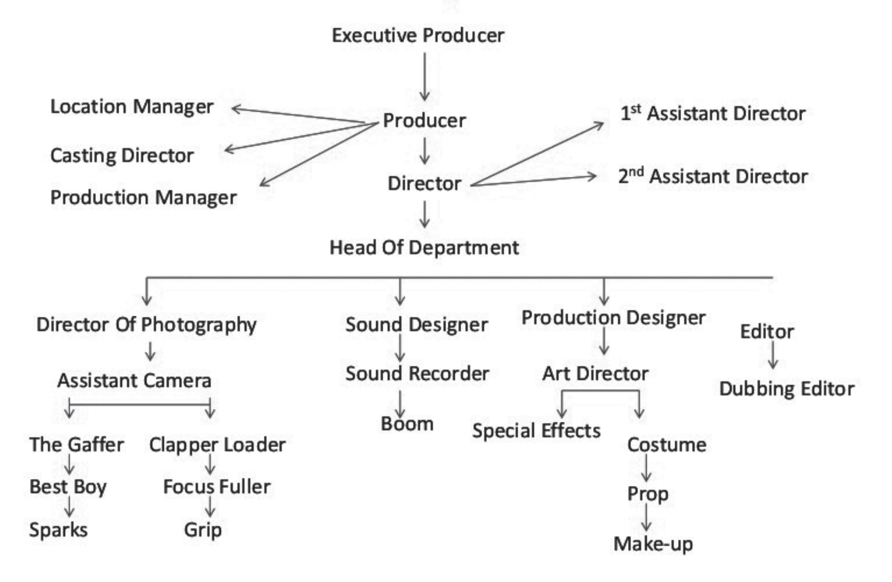
يقوم بتنفيذ هذه المراحل مدراء وطواقم فنية وإدارية يترأسهم المنتج والمخرج، وفي أحسن الأحوال، يكون الإنتاج الفيلمي عملاً إبداعيّاً مُدبّراً وقابلاً لتعدي تحديات وصعوبات العمل السينمائي.

مسؤوليات وأدوار المنتج والمخرج

تقع المسؤولية الرئيسية في عملية الإنتاج السينمائي على عاتق المنتج والمخرج. وبالتّالي، لا تكتمل هذه العلاقة المهنية دون التعاون والشراكة، وفتح خطوط التواصل بينهما دائماً وإتاحتها. ويكون الخط الإداري والتنظيمي واللوجستي والمالي من مسؤولية المنتج، بينما يكون الخط الإبداعي من مسؤولية المخرج.

مسؤولية المنتج: المسؤولية الأساسية للمنتج هي ترؤّس المشروع الفيلمي من الناحية الإدارية واللوجستية والمالية. وهو مسؤول عن جمع الأموال والتعاقد مع الطاقم والممثلين والتأكد من أن برنامج الإنتاج والميزانية متّبعان. ويجب أن يتمتع المنتج بقدرة على التواصل وإدارة الطواقم الفنية بشكل مهني داعم للعملية الإبداعية في إنتاج الفيلم.

مهمة المخرج: تشمل الإدارة، والقيادة، والإبداع. فالمخرج يربط العلاقات بتناسق بين الوحدات الفنية، والطاقات البشرية، والمعدات، حتى يتحول السيناريو المكتوب إلى الفيلم المعروض في صورة مرئية، وصوت مسموع. والإخراج هو مدى تخيُّل المخرج للنص، فالإخراج هو المهارة والإبداع في تحويل النص المكتوب إلى سرد مرئي ومسموع.



السينما المستقلة

هـي السـينما التـي تُصنـع خـارج إطـار السـينما التجاريـة. والسـينما المسـتقلة «هـي مسـؤولية صانـع الفيلـم عـن اختيـاره لفكرتـه وموضوعـه، ونـوع التقنيـات التـي يسـتخدمها، والتـي تتعـارض بالتأكيـد مـع السـائد والمتعـارف عليـه مـن الأفـلام. هنـا يأخـذ صانـع الفيلـم القـرار؛ إمـا أن يُـرضي صاحـب رأس المـال ويغير موضوعـه وفكرتـه، أو أن يُقبـل بكثـير مـن الجنـون وكثـير مـن المغامـرة عـلى إنتـاج الفيلـم بـأي وسـيلة، حتـى لـو اشـترك الجميـع بأجورهـم». (عبـد الحميـد 2019) تبقـى السـينما المسـتقلة في الوضـع السـياسي الراهـن المنفـذ الوحيـد لإعطـاء شـكل ومضمون بديل للسـينما التجاريـة التـي هـي جـزء مـن المنظومـة السياسـية الاقتصاديـة، عـلى الصعيديـن المحـلي والعالمـي، إذ إنّ السـينما التجاريـة تتأثـر بالأجنـدات السياسـية للمموّلـين والخطـاب المهيمـن، وبالتّـالي، تكـون السـينما البديلـة المتنفّـس الإسـتراتيجي لإيصـال الأصـوات المهمّشـة.

تفاعل

يقـوم الطـلاب بمشـاهدة فيلـم «ضـاع فـي لامانشـا»، وهـو فيلـم تسـجيلي، يتتبـع محاولـة المخـرج العالمـي تيـري جليام الأولـى فـي عـام 2000 فـي إنتـاج فيلمـه «مـن قتـل دون كيخوتـي»، حيـث فشـل جليـام لأسـباب عـدة فـي تصويـر فيلمـه سـنتها. ويعتبـر الفيلـم وثيقـة للتحديـات التـي يواجههـا صنـاع الأفـلام. وسـيجيب الطلبـة عـن الأسـئلة التاليـة: كيـف يختلـف الإنتـاج المسـتقل عـن الإنتـاج التجـاري السـينمائي مـن ناحيـة شـكل ومضمـون الفيلـم؟ ومـا هـي العلاقـة بيـن السـينما المسـتقلة والمجتمـع؟

الموضوع الرابع: المهرجانات السينمائية العالمية

تفتـح المهرجانـات مجـالاً لمشـاهدة فـن السـينما، وهـي حلقـة أساسـية في عولمـة ثقافـة الفيلـم، فهي تقـدم أفلامـاً بلغـات مختلفـة وتخلـق حيّـزاً للثقافـة التعدديـة التـي مـن خلالهـا تتنـاول مواضيـع عـلى هامـش المجتمـع والسياسـة. وتخلـق المهرجانـات مكانـاً للتواصـل وتـداول الأفـكار مـن خـلال الفـن السـينمائي، وليسـت فرصـة للقـاء صنـاع السـينما، والمُمثلـين، والقائمـين عـلى الصناعـة في بلـدان العـالم المختلفـة فقـط، وإنمـا هـي مسـاحة لـكل مـن لهـم اهتـمام في مشـاهدة الأفـلام المسـتقلة والأفـلام غـير التّجاريّـة. وتقـدّم أيضـاً بديـلاً لتوزيـع الأفـلام عـبر القنـوات غـير التّجاريـة. وتضـمّ بعـض هـذه المهرجانـات مختـبرات ومنصـات لتقديـم دعـم مـادي وفنـي لأفـلام في مراحـل مختلفـة مـن الإنتـاج، فهـي تشـكل ملتقـى للتشـبيك بـين صانعـي الأفـلام، مخرجـين ومنتجـين وغيرهـم، حيـث تمكّنهـم مـن مناقشـة الأفـلام وتأمـين الدعـم الفنـي والمـادي للإنتاجـات السـينمائية.

ويصنـف أليـوت جـروف في صحيفـة ريندانـس الإلكترونيـة خمسـة أصنـاف مـن المهرجانـات حسـب أهميتهـا مـن ناحيـة حضـور مـدراء منفذيـن لـشركات تقـوم بـشراء الأفـلام، ومـن خـلال هـذه المهرجانـات، يمكـن لصنـاع الأفـلام أن يعلنـوا عـن أفلامهـم المنجـزة في الشـبكات الصحافيـة المعنيـة بالسـينما ومراجعـة الأفـلام film reviews.

حسب أليوت جروف، هناك مهرجانات رئيسية مثل كان وتورونتو وصاندانس وبرلين وروتردام والبندقية، ولكن يحذر من أن الأخير أصبح خاضعاً لتمويل الشركات الكبرى **Corporations**. الصنف الثاني من المهرجانات هو الشبه رئيسية مثل لوكارنو وكارلوفي فاري وتريبيكا وسان سباستيان. ومن ثم، هناك مهرجانات المدن مثل لندن وليدز وإدنبرة في أوروبا، ومهرجان ساوث باي ساوثويست وسان فرانسيسكو ومونتريال في أميركا الشمالية. والصنف الرابع حسب أليوت جروف هو مهرجانات الجانرا **Genre**، وهي المهرجانات التي تدعم أفلام الرعب وعالم الخيال وكذلك الواقعية الافتراضية والرسوم المتحركة. وأخيراً، المهرجانات الصغيرة التي تدعم قضايا معينة مثل حقوق الإنسان وغيرها من القضايا.

المهرجانات العالمية

- مهرجان البندقية السينمائي الدولي- إيطاليا
- مهرجان كان السينمائي الدولي- فرنسا
- مهرجان برلين السينمائي الدولي- ألمانيا
- مهرجان ريندانس السينمائي- المملكة المتحدة
- مهرجان ملبورن السينمائي الدولي- أستراليا
- مهرجان سان فرانسيسكو السينمائي الدولي- الولايات المتحدة
- مهرجان هونغ كونغ السينمائي الدولي- هونغ كونغ
- مهرجان تورونتو السينمائي الدولي- كندا
- مهرجان روتردام السينمائي الدولي- هولندا
- مهرجان صاندانس السينمائي- الولايات المتحدة
- مهرجان ساوث باي ساوثويست- الولايات المتحدة
- مهرجان كارلوفي فاري السينمائي الدولي- تشيك

مهرجان لوكارنو السينمائي الدولي- سويسرا

- مهرجان سان سباستيان السينمائي الدولي- الباسك/ إسبانيا
- مهرجان تريبيكا السينمائي- الولايات المتحدة

المهرجانات العربية

مهرجان القاهرة السينمائي الدولي- مصر

أيام قرطاج السينمائية- تونس

مهرجان بيروت السينمائي- لبنان

مهرجان الإسكندرية السينمائي لدول البحر المتوسط- مصر

مهرجان الجونة السينمائي- مصر

مهرجان مالمو للسينما العربية- السويد

مهرجان أسوان الدولي لأفلام المرأة- مصر

مهرجان القاهرة الدولي لسينما المرأة- مصر

مهرجانات الفيلم الوثائقي الدولية

مهرجان أمستردام الدولي للفيلم الوثائقي- هولندا

مهرجان مرسيليا الدولي للفيلم الوثائقي- فرنسا

مهرجان شيفيلد للفيلم الوثائقي- المملكة المتحدة

مهرجان ثيسالونيكي الدولي للفيلم الوثائقي- اليونان

مهرجان هوت دوكس الدولي للفيلم الوثائقي- كندا

مهرجان كوبنهاغن الدولي للفيلم الوثائقي- الدنمارك

- مهرجان دوكسا للفيلم الوثائقي- كندا
- مهرجان لايبتسيج للفيلم الوثائقي- ألمانيا
- مهرجان الجزيرة الدولي للأفلام التسجيلية

وظهرت مهرجانات سينمائية في مدن عالمية مختلفة تركز على فلسطين والسينما:

- مهرجان فلسطين للفيلم- بوسطن
- مهرجان فلسطين للفيلم- أمستردام
- مهرجان فلسطين للفيلم- لندن
- مهرجان فلسطين للفيلم- باريس
- مهرجان فلسطين للفيلم- تورونتو

المهرجانات في فلسطين

- أيام فلسطين السينمائية- رام الله
- مهرجان السجادة الحمراء- غزة
- مهرجان حيفا المستقل للأفلام- حيفا
- مهرجان إيليا للأفلام القصيرة- القدس

يناقش الطلبة في هذا المحور كيف تساهم المهرجانات السينمائية في نشر ثقافة السينما. كما يتطرقون إلى هوّية الفيلم الفلسطيني وكيفية تأثير التمويل الخارجي عليه. كما نبحث كيف تدعم المهرجانات المحلية السينما الفلسطينية وبالتحديد السينما المحلية.

الموضوع الخامس: النقد السينمائي

النقد السينمائي حسب ما عرفه الناقد والمؤرخ السينمائي الفرنسي جون ميشيل فرودن (2008) رئيس تحرير دفاتر السينما Cahiers du Cinema هو معرفة منطق السينما من خلال التأمل والمراجعة. فيأخذ الناقد السينمائي خطوة إلى الوراء لمشاهدة الفيلم، حيث يقوم بتأمل وسائل الفيلم الفنية والتقنية من السرد الفيلمي، وأداء الممثلين وعمق الحوار والسيناريو، وأسلوب التصوير في الفضاءات المختلفة، ونوع اللقطات وزوايا الكاميرا، والميزانسين، ودور الصوت والموسيقى، وأسلوب المونتاج وطرق الإنتاج. والناقد السينمائي حسب فرودون فنان وعالم. فهو يضع العمل السينمائي وذاتيته وجهاً لوجه لاستلهام كتابته النقدية. فالنقاد السينمائيون يمتلكون سعة ثقافية واسعة ومعرفية في مجالات مختلفة تتعلق بعلاقة الإنسان مع الفن والمكان والزمان وكيفية تأثير السينما على المجتمع والدور التي تلعبه في التوعية.

ويلعب النقد السينمائي دوراً كبيراً في تطوير السينما من جهة، وتشكيل ذوق المشاهد من جهه أخرى، فالنقد يساهم في تشكيل وساطة بين المشاهد والعمل الفني، ويسهل على الجمهور تلقي الفيلم. والجدير بالذكر أن على الناقد أن يتمتع بالحس النقدي والإبداع والاستقلالية من أي رقابة ذاتية أو سياسية أو اجتماعية. وفي السياق الزماني الذي نعيش فيه اليوم، حيث إن الصورة والمجال المرئي والمسموع قد سبقت مجال الكلمة والأدب، فهناك دور كبير للناقد السينمائي في تثبيت شرعية السينما لإيصال وتوضيح دورها في الحياة البشرية وفي جعل الحياة أفضل.

ويكتب فرودن أن النقد السينمائي هو عبارة عن كتابة صحافية لكن من نوع خاص. وحول الفروقات بين النقد السينمائي والصحافة، يذكر فرودن أن الناقد يتعامل مع الفيلم كعمل فني ويربط كتاباته في مجال النقد السينمائي مع نظريات الفيلم والمفاهيم المتعلقة بالسرد والتعبير السينمائي. أما الصحافي، فيتعامل مع الفيلم كخبر مربوط بعناصر ملف الفيلم كدعاية للمخرج وشركة الإنتاج والتوزيع. وحين يقع الناقد في إطار الدعاية والترويج للفيلم، يكون قد خسر استقلاليته.

واقتبس هنا النقاط التالية من مقالة الكاتب الصحافي والناقد السينمائي هوفيك حبشيان (2015)، المعنونة "الناقد السينمائي طبيب نفسي يكشف العقل الباطني للمخرج"، والصادرة في صحيفة النّهار، لتوضيح خلفية وعمل الناقد السينمائي:

1 - على الناقد أن يكون ملمّاً بكلّ شيء. لا ننسى أن السينما تتكوّن من لقاء الفنون، تجمعها كلها، بدءاً بالسينما طبعاً، مروراً بالفنّ التشكيلي، والمسرح والأدب والموسيقى.

2 - لا يمكن التعمق في السينما من دون الاطلاع على التشكيل. الكثير من المصوّرين السينمائيين استلهموا من لوحات كبار معلمي الرسم. هناك علاقة عضوية بين السينما والرسم، وذلك منذ بداية السينما، مع التعبيرية الألمانية.

3 - لا يمكن تجاهل المسرح. المسرح كان ولا يزال الينبوع الذي شربت منه السينما، ولو انفصلت عنه اليوم، إلا أن المسرح هو أقرب الفنون إلى السينما، وخصوصاً في استخدامه الحوارات.

4 - الأدب، وهل يمكن الحديث عن سينما بلا أدب؟ معظم الأفلام اقتباسات لروايات معروفة أو غير معروفة. حتى لو كانت السينما في مرحلة من مراحل تكوينها تخلّت عن الأدب لمصلحة النصوص الأصلية التي تولّى المخرجون كتابتها، طمعاً بالتخلص من تأثير الأدب في السينما.

5 - الموسيقى: الرفيقة الدائمة للسينما.

6 - هناك أيضاً علم النفس والجغرافيا والتاريخ. هذا كلّه ضروري كي نقيّم عملاً. الفيلم السينمائي ليس معزولاً عن محيطه. إنه المحيط في ذاته.

7 - النقد لا يُمكن أن يمارَس بغض النظر عن تاريخ السينما ومراحلها وتطورها والتيارات التي صنعتها. للسينما عمق تاريخي واجتماعي وسياسي وجمالي لا يمكن تجاهله.

8 - النقد لا يمكن فصله عن مجمل الحركة السينيفيلية الغنيّة جدّاً في العالم.

9 - النقد الرصين هو نقد يتفادى استعمال صفات كثيرة مثل: "رائع" و"جميل" و"جيد" و"سيئ". الفنّ لا يُختزل بهذه الطريقة.

10 - هناك نقاد غربيون يبتعدون عن القول في فيلم معين إذا كان جيداً أم سيئاً. شخصيّاً، أميل إلى النقد الذي يترك للمُشاهد فرصة أن يستنتج وأن يكرّس بعض الجهد في اقتناص المسكوت عنه والقراءة بين السطور.

رابعاً: الشق العملي

عدا عن المشاهدات التوضيحية القصيرة التّي يقوم بها الطلبة أثناء الفصل، سيكون عليهم مشاهدة أحد الأفلام الكلاسيكية، التّي سيُمدّون بقائمة بها، ونقاشها من منطلق تحليل لغة الفيلم وتقنياته. وتدوّن الملاحظات ويقوم الطلبة بتقديمها ونقاشها سويّة.

يتضمّن تحليلهم أسئلة أساسية يجب التطرق إليها، وهي تحديد الاتجاه الذي ينتمي له الفيلم، إن كان من الاتجاه الانطباعي أو الاتجاه الواقعي في السينما، وذلك بهدف ترسيخ تعلّم الفروقات الرئيسية والعناصر المميّزة بين الواقع والواقعية.

يقوم الطلبة كذلك بنقاش التقنيات في أساليب كبار المخرجين، وذلك بالتعرف على الأسلوب الموظّف واستخدامات اللقطات والزوايا المختلفة في المواقف المختلفة.

بهدف الخروج من محدودية مساحة قاعة المحاضرة والنّقاش، يطلب من الطلبة مشاهدة فيلم في رحلة ميدانية، كما يطلب منهم إجراء مقابلات مع القائمات والقائمين على المهرجانات المحلية في فلسطين للتعرف على أهدافها وكيفية عملها وتنظيمها، وتقديم ورقة عن الموضوع في نهاية الأسبوع.

يسمح الفصل كذلك بعرض أفلام الطلبة، إن كانت لديهم تجارب مبتدئة في التصوير، خارج الساعات الرسمية، من أجل الاستفادة من ملاحظات زملائهم وزميلاتهم.

خامساً: قراءات إضافية

كتب

- أبو شادي، علي. 2006. لغة السينما. دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما.
- الأسود، فاضل. 1996. السرد السينمائي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- باشلار، غاستون. 1987. جماليات المكان. ت: غالب هلسا. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- بوجز، جوزيف م. 1995. فن الفرجة على الأفلام. ت: وداد عبد الله. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- دي جانيتي، لوي.1981. فهم السينما. ت: جعفر علي. بغداد: دار الرشيد.
- ديفز، ديزموند. 1993. قواعد الإخراج التلفزيوني. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.
- راشد، محمّد أحمد. 2010. دراسات سينمائية ومقالات نقدية. القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة.
- رضا، محمد. 2011. أسس النقد والناقد في المجالات الفنية والأدبية. الشارقة: دار الخليج للصحافة والطباعة والنشر- مركز الخليج للدراسات.
- روم، ميخائيل.1981. أحاديث حول الإخراج السينمائي. بيروت: دار الفارابي.
- سادول، جورج. 1968. تاريخ السينما في العالم. بيروت- باريس: منشورات البحر المتوسط ومنشورات عويدات.
- ستيفنسون، رالف وجان دوبري. 1993. السينما فنّاً. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- العمري، أمير. 2010. شخصيات وأفلام من عصر السينما. القاهرة: مكتبة مدبولي.
- فرودن، جان ميشال. 2008. نقد السينما. باريس: دفاتر السينما.
- كاسبيار، ألان. 1989. التذوق السينمائي. ت: وداد عبد الله وهاشم النحاس. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- كوستانزو، ويليام في.2015. السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية. القاهرة: دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة.
- مارتن، مارسيل. 1969. اللغة السينمائية. ت: سعد مكاوي. القاهرة: الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة.
- مارنرتيرنس، جون. 1983. الإخراج السينمائي. ت: أحمد الحضري. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ميتري، جان. 2000. علم النفس وعلم جمال السينما. ت: عبد االله عويشق. دمشق: وزارة الثقافة السورية.

صور توضيحيّة

- المونتاج العمودي: http://bit.ly/3b6vFce

روابط يوتيوب

- الواقعية مقابل الانطباعية http://bit.ly/2IVGmCh
- المؤرخ مايلز كروجر يحلل فيلم دون خوان http://bit.ly/2UfTW8G
- عن محور الصوت، فيلم «مغني الجاز» http://bit.ly/2vydblK
- عن المؤثرات الصوتية، فيلم مايكل أنجلو أنطونيوني «لافنتورا» http://bit.ly/33wR8sc
- عن المؤثرات الصوتية، فيلم «مذكر ومؤنث» لكودار http://bit.ly/391JwPf
- عن استخدام الموسيقى في فيلم ألكسندر نيفسكي (1938) http://bit.ly/33qPhoP
- الحلقة الأولى من برناج الفنان هشام عبد الحميد في حوار حول الفن والثورة http://bit.ly/3b3Og8B
- «رحلة إلى القمر» مع موسيقى من تأليف ستيفين ويك وسيمون ديتل http://bit.ly/2IPV4e2
- «رحلة إلى القمر» مع موسيقى من تأليف ديفيد شورت وبيللي براس كوينتيت http://bit.ly/33nVq57
- عن المونتاج: القطع الكلاسيكي http://bit.ly/2WhTwkV
- فيلم «تعصب» (1916) http://bit.ly/2vx9NaK
- تجربة كوليشوف http://bit.ly/2wZyv3Y

أفلام

- فيلم «ضاع في لامانشا» https://imdb.to/2Ugamhk
- فيلم «رحلة إلى القمر» https://bit.ly/38QTJ16
- دزيغا فيرتوف فيلم «رجل مع كاميرا» https://bit.ly/2xGCcM1
- روبرت فلاهارتي فيلم «نانوك الشمال» https://bit.ly/2UrywWv
- إدوين اس بورتر، فيلم، «حياة رجل إطفاء أميركي» (-1902 1903) https://bit.ly/3b1joWi
- جورج ميليه، «سيندرلا» (1899) https://bit.ly/3b9lN1n
- فيلم «مولد أمة»، للمخرج دي. دبليو غريفيث https://bit.ly/2J6axXD

مقالات

- مجلة رمانة الثقافية- صفحة أفلام https://bit.ly/2TYhlN9
- قائمة التحقق قبل الإنتاج https://bit.ly/2WkE47y
- التخطيط للفيلم https://bit.ly/33nnJAA

- ما هو المنتج https://bit.ly/3b4r5uV
- الموسيقى السينمائية https://bit.ly/38YXku7
- سيرة جورج ميلييس https://bit.ly/2vwIfCk
- مقال عن الكينتوغراف والسينتوغراف https://bit.ly/2ISfTp5
- مقال هوفيك حبشيان، «الناقد السينمائي طبيب نفسي يكشف العقل الباطني للمخرج»
- https://bit.ly/2wZ9RAl
- الفن دائماً هو صراع- سيرجي أيزنشتاين https://bit.ly/2Ubznu4
- مقال "الفهم ليس المتعة: كيف تشاهد فيلماً وتحلل مضمونه"، مجموعة محررين https:// bit.ly/2Uhp4or
- مقال "عن النقد السينمائي والصحافة والسيميائيات"، أمير العمري https://bit.ly/38UVjiA

قائمة المصادر والمراجع

حبشيان، هوفيك. 2015. *الناقد السينمائي طبيب نفسي يكشف العقل الباطني للمخرج*. النهار 24 ايلول/ سبتمبر 2015. https://bit.ly/3bAUtJ8. (تاريخ الدخول 15 أيار/ مايو، 2020).

دي جانيتي، لوي.1981. *فهم السينما*. ت: جعفر علي. بغداد: دار الرشيد.

عبد الحميد، هشام. 2019. *السينما المستقلّة*. عربي 21 21. 2 تموز/ يوليو 2019. https://bit.ly/2y4na3r. (تاريخ الدخول 15 أيار/ مايو، 2020).

فرودن، جان ميشال. 2008. *نقد السينما*. باريس: دفاتر السينما.

الأسبوع العاشر:

تغطية الفيلم الوثائقي

إعداد: جورج خليفي

أستاذ إعلام ومخرج وثائقي

أولاً: أهداف الأسبوع

- التعرف على تاريخ الفيلم الوثائقي في العالم وتياراته الفكرية.
- إطلاع الطلاب على تاريخ السينما الوثائقية الفلسطينية قبل النكبة، وفي المنفى والوطن.
- العمل على انخراط الطلبة في مشاهدة أفلام وثائقية قد تحفز دوافعهم الصحافية والإبداعية.
- تعليم الطلبة كيفية كتابة قطعة نقدية متخصصة حول فيلم وثائقي ما.
- إطلاع الطلبة على تجارب سينمائيين فلسطينيين تركوا بصمات في السينما والفيلم الوثائقي.

ثانياً: الخطة التعلمية

- عالم السينما والوثائقي عالم إبداعي يتعارض مع التعليم التلقيني، وبحاجة إلى أجواء ودوافع مختلفة.
- بإمكان المحاضر أن يتخلى عن دوره التنظيري وإدارة جلسة حوارية مع الطلاب حول فيلم وثائقي ما، وفي الحوار، يوجههم إلى محاور التحليل والنقد وكتابة تغطية صحافية عن الفيلم.
- لا ضير من أن يشرح المحاضر المادة النظرية اللاحقة، ولكن لا نشجع على جعلها مادة لامتحان، لا صفيّاً ولا منزليّاً، وإنما على إبقائها مادة إثرائية للطلاب.
- نقترح أن تكون استضافة المخرجين أو زيارتهم أو عقد لقاءات معهم جزءاً من دراسة هذا الموضوع.
- ربما زيارة مؤسسات أو شركات سينمائية أو منتجين أو أستوديوهات، ذات إفادة كبيرة لفكرة دمج الطلاب في معرفة عالم الفيلم الوثائقي.

ثالثاً: الشق النظري

تتعدد تعريفات الفيلم الوثائقي في الأدبيات التي تتناوله، لكنها تلتقي حول كون الفيلم الوثائقي «فيلماً غير روائي، يسعى إلى توثيق جوانب من الواقع، لأغراض إثبات سجل مصور عنه، يتناول وقائع تاريخية».

والفيلم الوثائقي يوصف بأنه: ممارسة سينمائية، وتقليد سينمائي، وشكل من التلقي من قبل المشاهد، يمكن له أن يشاهد ضمن برامج التلفزة، أو في مشاهدة خاصة في المنازل والمنتديات، أو في قاعات السينما. وتستمر هذه الممارسة في التطور دون حدود واضحة.

الموضوع الأول: ما هو الفيلم الوثائقي؟

الساري بين المهتمين بدراسة السينما الوثائقية أن مصطلح «فيلم وثائقي» ورد لأول مرة سنة 1926 على لسان المخرج الوثائقي البريطاني (إسكوتلندي) جون غريرسون **John Grierson**، في مراجعة له لفيلم «موانا» **Moana** لروبرت فلاهرتي **Robert Flaherty**، الذي هو أيضاً أحد أهم السينمائيين الوثائقيين المؤسسين.

كانت قناعات غريرسون بالنسبة للسينما الوثائقية تقول:

- إن قابلية السينما لمراقبة الحياة، يمكن استخدامها في شكل فني جديد.
- إن «الممثل» الطبيعي، و«المشهد» الطبيعي، أكثر قدرة على إدراك كنه العالم الحديث، من الممثل الروائي والمشهد الروائي.
- إن المشاهد المأخوذة من «الواقع الخام» حقيقية أكثر من المشاهد الممثلة روائيّاً.

وقد لاقى تحديده للوثائقي بأنه تفسير خلاق للواقع قبولاً في ذلك الوقت، مقابل تحديد السينمائي السوفييتي دزيغا فيرتوف **Dzega Vertov (1896- 1954)**، بأن الحياة يجب أن تؤخذ كما هي، خلسة.

المخرج الأميركي بير لورنتز **Pare Lorentz، 1905-1992**، يحدد الفيلم الوثائقي بأنه «فيلم يصور الواقع بشكل درامي».

آخرون يرون أن الفيلم الوثائقي يتميز عن الأشكال الأخرى من المواد غير الروائية (مثلاً: الأخبار) بكونه يحمل رأياً، وينقل رسالة محددة، إضافة إلى الوقائع التي يعرضها.

اليوم، وبعد ما يزيد على قرن من الزمان مر على الممارسة الوثائقية، نستطيع أن نقول إن التحديدات أعلاه صحيحة كلها، وإن الفيلم الوثائقي يمكن له أن يتعامل -في إطار فني مبلور وواضح- مع الأشخاص الطبيعيين في حياتهم الطبيعية، وتسجيل الحياة كما هي، خلسة أو بوعي من الذين يصورهم الفيلم، مع عدم استثناء استخدام الممثلين والمشاهد المبنية في حالات معينة، أو حتى استخدام أشكال تعبير سينمائية أخرى مثل الرسوم المتحركة، وذلك بهدف تصوير الواقع بشكل درامي، في فيلم ينقل آراء ويحمل رسالة.

الموضوع الثاني: التطور التاريخي للسينما الوثائقية

منذ أن عرض الأخوان أوغست ولويس لوميير الفرنسيان **Auguste & Louis Lumiere**، في 28 كانون الثاني/ يناير 1895، في قبو أحد المقاهي في باريس، عشرة أفلام من أفلامهما، حتى يومنا هذا، يقسم الباحثون الفيلم الوثائقي إلى حقب مختلفة، ترتبط بتطور الأفلام الوثائقية حسب تطور رؤية السينمائيين لها، وحسب تطور التقنيات التي أتاحت لتلك الرؤى أن تتحقق، علماً بأن العلاقة بين الأفلام والتكنولوجيا كانت علاقة تفاعلية، بل إن الأساليب والمضامين المتطورة، غالباً ما كان لها التأثير الأكبر على تطور التكنولوجيا، لأن المخترعين قاموا بتطويرها حسب حاجة المبدعين السينمائيين في الغالب.

من البدايات حتى 1900

أفلام الأخوين لوميير المذكورة وأفلام غيرهما، كانت محكومة بالمحدوديات التكنولوجية: أفلام مكونة من لقطة واحدة تستغرق حوالي الدقيقة. مثلاً: دخول القطار إلى المحطة، خروج العمال من المصنع، أم تطعم طفلها (الأفلام موجودة على الشبكة العنكبوتية ويمكن عرضها). هذا النوع من الأفلام/ اللقطات، كان المسيطر في تلك الحقبة، واهتمام المشاهدين كان ينصب على الرغبة في رؤية هذا الاختراع الجديد، الصور المتحركة، الذي كان مذهلاً في ذلك الوقت.

من (1900 - 1920)

في السنوات الأولى من القرن العشرين، تربعت على رأس سلم الانتشار، أفلام الرحلات (**Travelogue**)، التي كان موزعو الأفلام يطلقون عليها اسم «أفلام المَشاهد» **Scenic**. كانت الشركات وقتها، مثل «باتيه» **Pathé** وشركة الأخوين لوميير الفرنسيتين، وشركات أميركية وغيرها، ترسل طواقمها إلى البلاد التي يتشوق المشاهدون الغربيون إلى مشاهدتها، فتقوم بتصوير المشاهد عنها، لعرضها في دور العرض. ويعود الفضل إلى «سينما المَشاهد» في أول توثيق سينمائي لبلادنا (الأراضي المقدسة)، فقد قامت طواقم من لوميير وغيرها، بتصوير يافا والقدس وبيت لحم والناصرة في مطلع القرن العشرين، والحياة المعتمِلة فيها، وبذلك أعطت -من حيث لا تدري- شهادة تنقض المزاعم الصهيونية عن «أرض بلا شعب» يجب منحها للشعب الذي بلا أرض.

من العشرينيات حتى نهاية الأربعينيات

مع نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، وفي الفترة الممتدة من 1920 حتى آخر الأربعينيات، بدأت السينما الوثائقية تودع فترة الطفولة، وتخوض رحلة نضوجها.
تعددت في هذه الفترة المدارس الوثائقية، وظهرت على امتدادها تيارات مختلفة، باختلاف

السـينمائيين وبلدانهـم والظـروف السياسـية التـي طبعـت الحيـاة في كل منهـا.

تشـمل هـذه الفـترة العديـد مـن الأسـماء التـي يشـكل كل منهـا، باتجاهاتـه المختلفـة، وأفلامـه، علامـات في تاريـخ السـينما الوثائقيـة.

التيار الرومانسي



روبرت فلاهرتي

لقـد أتـت هـذه الفـترة بأفـلام تنتمـي إلى تيـارات مختلفـة باختـلاف الأسـاليب والخلفيـة الفكريـة والممارسـة الوثائقيـة، مـن هـذه التيـارات: الرومانسـية التـي تـبرز ذاتيتهـا واهتمامهـا بالعـودة إلى الجـذور، وإلى الطبيعـة. ومـن أهـم أسـمائها روبـرت فلاهـرتي 1951 -1884، Robert J. Flaherty.

وهـو، دون شـك، أبـرز الأسـماء منـذ السـنوات الأولى لهـذه الفـترة. وفيلمـه الأشـهر «نانـوك رجـل الشـمال» Nanook of the North هـو الفيلـم الوثائقـي الطويـل الأول الـذي يتـم توزيعـه تجاريّـاً، ويلقـى نجاحـاً كبـيراً.

الفيلـم يوثـق عائلـة مـن شـعب الإينـوك Inuk، الـذي يعيـش في الأصقـاع الجليديـة، الآركتيـك، في شـمال كنـدا. وقـد قـام فلاهـرتي بالعيـش بـين شـخصيات فيلمـه لمـدة 15 شـهراً قبـل أن يبـاشر التصويـر، منهـا 4 أشـهر يكـون فيهـا سـكان تلـك المنطقـة معزولـين تمامـاً عـن العـالم الخارجـي بفعـل الجليـد. وقـد انعـزل فلاهـرتي معهـم، ودوّن ملاحظاتـه، والمشـاهد التـي سـيقوم بتصويرهـا. ثـم عـاد مـع طاقـم تصويـره، وقـام بالتصويـر عـلى مـدى أشـهر.

أبـدع فلاهـرتي في فيلمـه الصامـت هـذا في رسـم ملامـح الـصراع الطويـل والمتجـدد عـبر السـنين، لبطلـه نانـوك وعائلتـه، مـع الطبيعـة القاسـية.

أمـا النقـد عـلى الفيلـم، فانصـب عـلى كـون فلاهـرتي لجـأ فيـه إلى المشـاهد المبنيـة، عندمـا كانـت تعـوزه المشـاهد العفويـة. فمثـلاً:

حيـاة الإينـوك في تلـك الفـترة كانـت قـد أخـذت تتأثـر بالتقـدم الحضـاري، وتتخـلى عـن أسـاليبها وأدواتهـا التقليديـة، خاصـة في نشـاطها الاقتصـادي الرئيـسي: صيـد الكائنـات البحريـة التـي تعيـش في تلـك المناطـق، ومنهـا الحيتـان. أي أن شـكل حياتهـم الأصيـل ومعـه ثقافتهـم الأصليـة وتقاليدهـم، كانـت تواجـه خطـر الانقـراض بفعـل توسـع العمـران والحداثـة. وغـرض فلاهـرتي مـن الفيلـم كان بالضبـط محاولـة صيانتهـا والحفـاظ عليهـا.

لكن فلاهرتي كان يريد تسجيل حياتهم التقليدية قبل دخول الحداثة عليها. لذلك قام ببناء مشاهده، ومنعهم لدى تصويره مشاهد معينة، من استخدام أية أدوات سوى أدواتهم التقليدية. فمثلاً في مشاهد صيد الحيتان، منعهم من استخدام بنادق الصيد، وألزمهم بالاكتفاء بالحربة التقليدية القديمة.

أيضاً قام طاقمه ببناء بيت جليدي Igloo دون سقف، لأن الإينوك يسكنون في بيوتهم المبنية من الجليد، وهي بيوت ضيقة ذات إضاءة خافتة، لا تصلح للتصوير بالإمكانيات التكنولوجية للسينما في ذلك العصر، والسقف المفتوح يوفر لطاقم التصوير إضاءة الشمس الطبيعية.

رابط الفيلم: https://bit.ly/3echXql

التيار الواقعي



والتر روتمان

أو التيار القارّي، وهو تيار يركز على البشر وحياتهم في البيئة التي يصنعونها هم. ويشمل هذا التيار الأفلام التي سميت «سيمفونيات المدن»، وأشهرها فيلم «برلين، سمفونية مدينة» للمخرج الألماني والتر روتمان Walter Ruttman 1887- 1941.

ينقل الفيلم، من خلال مراقبة يومية عبر عدسة الكاميرا، وبأسلوب نصف وثائقي، حياة الناس في المحيط الذي أنشأوه بأنفسهم.

يحاول روتمان عمداً تحاشي أي خط درامي، كالذي تعتمده الأفلام الوثائقية التقليدية، وذلك يضفي على عمله صبغة طلائعية، ويقربه من المدرسة السوفييتية (انظر أدناه)، ويجعله متعارضاً مع الممارسة الكلاسيكية للسينما الأميركية، التي تضع الخط الدرامي في موقع الأولوية.

مع ذلك، فإن تعدد الأماكن، والأوقات المتعاقبة صبحاً وظهراً ومساء، والنشاطات البشرية المتنوعة التي تعتمل فيها، تفرز «موضوعات» Themes تتبلور هنا وهناك. وقام موسيقي ألماني بكتابة موسيقى سيمفونية خاصة لمرافقة عروض الفيلم (لنتذكر أن السينما كانت لا تزال صامتة).

عرض مقاطع من الفيلم:

الفيلم كاملاً: https://bit.ly/2y5Xhji

مقطع من الفيلم: https://bit.ly/2wulz62

تيار «كينو- برافدا»

وهو مصطلح باللغة الروسية، معناه الحرفي سينما الحقيقة. الشخصية المركزية في هذا الاتجاه الوثائقي هو المخرج السوفييتي دزيغا فيرتوف Dziga Vertov، والمنتَج الأساسي لها في عشرينيات القرن العشرين كان الأشرطة الإخبارية.


دزيغا فيرتوف

يذكر الذين كانوا يرتادون دور السينما حتى الستينيات من القرن الماضي، تلك الأشرطة الإخبارية التي كانت تعرض قبل الفيلم الرئيسي، وتنقل بالصور. وبعد دخول الصوت بالصورة، صار يتم بث الأحداث الإخبارية المهمة التي حدثت محليّاً وعالميّاً بالصوت والصورة.

اختفت الأشرطة الإخبارية من المشهد السينمائي بعد ظهور التلفزيون وانتشاره.

لكن دزيغا فيرتوف، الذي أدخل الأشرطة الإخبارية إلى عالم السينما، لم يكن يتعامل مع المشاهد الإخبارية في حالتها الخام.

كان فيرتوف يعتقد أن الكاميرا، بعدساتها المختلفة، والمونتاج بقدرته على ترتيب اللقطات، وعلى اختزال الزمن، وعلى تسريع الصورة أو إبطائها أو تجميدها، أكثر دقة في نقل الحقيقة من العين البشرية المجردة.

على ذلك، بنى فيرتوف فلسفته السينمائية. وهي الفلسفة التي تقف في أساس الفكر السينمائي السوفييتي، ومقولته الأساسية: إن الفيلم يصنع في مرحلة المونتاج، متعارضة مع فلسفة «واقعية الكاميرا» التي بني عليها الفكر السينمائي الأميركي التجاري.

ولم تكن العديد من مشاهد الأشرطة الإخبارية كلها تصويراً للحدث نفسه، بل أحياناً إعادة بناء لتلك المشاهد التي تكون قد انتهت قبل وصول طاقم التصوير. كان ذلك يحدث دون أية نية في تحريفها. فمثلاً، في حالة المعارك الحربية المهمة، تصل طواقم التصوير بعد انتهاء المعارك، فتقوم بإعادة بناء مشاهد منها لغرض تصويرها.

أخرج فيرتوف العديد من الأفلام، الأشهر بينها هو «الرجل الذي وراء الكاميرا»، أحد كلاسيكيات السينما في كل الأزمان، وفيه تشاهد بشكل مكثف فلسفة دزيغا فيرتوف السينمائية. يظهر فيه أيضاً تأثر فيرتوف بروتمان وفيلمه «برلين، سيمفونية مدينة».

عرض فيلم فيرتوف https://bit.ly/2V2iDqQ

الأفلام الدعائية

برزت السينما الوثائقية الدعائية Propagandist في هذه الحقبة المزدحمة بالأحداث السياسية

الساخنة، وبصدام الأيديولوجيات، ففيها صعد نجم الأيديولوجيا النازية في ألمانيا، والفاشية في إيطاليا، وترسخت الشيوعية على النمط الستاليني في الاتحاد السوفييتي، وفي المقابل، فكر وفلسفة «العالم الحر»، وبدأت الصراعات بينها، تلك الصراعات التي انتهت إلى نشوب الحرب العالمية الثانية.

إلى جانب الصراع السياسي، حفلت الحقبة بصراعات على المستوى الاجتماعي، ونضالات العمال لتحسين شروط عملهم وانتزاع حقوقهم. وكان لا بد للسينما، الوثائقية خاصة، أن تعكس كل ذلك، خاصة أن الحكومات والتيارات السياسية والاجتماعية، كانت قد أدركت ما تنطوي عليه الصورة، والسينما خاصة، من قوة التأثير.

ينطوي مصطلح «دعاية» **Propaganda** في الذهن على معانٍ سلبية، إذ تقترن بتحريف الحقيقة والتلاعب فيها لغرض خدمة فكر معين، أو أهداف معينة تريد الجهات القائمة عليها زرعها وترسيخها في فكر الناس، أو اكتساب تأييدهم لها.

وهذا المعنى السلبي، وإن كان صحيحاً في العموم (نستذكر مثلاً ممارسات الدعاية الصهيونية وقدرتها على تسويق خطابها التاريخي المختلق)، إلا أن الدعاية قد تكون أيضاً لأغراض بناءة، اجتماعية واقتصادية وغيرها. لذلك، يجدر هنا أن نثبت التحديد العلمي للفيلم الدعائي.

يقول هذا التحديد إن «الفيلم الدعائي هو فيلم صنع بهدف صريح وواضح، هو إقناع المشاهدين بموقف ما، أو بفكر ما».

أنتجت في هذه الفترة أعداد كبيرة من أفلام هذا النوع، ربما يكون أبرزها –وأكثرها إثارة للجدل- الفيلم الألماني«انتصار الإرادة» (**Triumph of the will**) للمخرجة لني ريفنستال Leni Riefenstahl، **1902- 2003**.



لني ريفنستال مع أدولف هتلر

وثق الفيلم –الذي خرج إلى دور العرض سنة -1935 وقائع مؤتمر الحزب النازي الذي عقد سنة 1934، في نيرنبرغ، وحضره سبعمئة ألف من أعضاء الحزب النازي. صنع الفيلم بطلب مباشر من أدولف هتلر، الذي أمر بتوفير كافة الإمكانيات لإنتاجه، وتابع إنتاجه وراقب محتواه، كأنما هو منتجه المنفذ. بل وظهر اسمه في عناوين الفيلم!

يعرض الفيلم خطابات الزعماء النازيين في المؤتمر، بالأساس خطابات هتلر نفسه، إضافة إلى الاستعراضات العسكرية للتنظيمات النازية، ومتابعة الجماهير لها.

الموضوعة الرئيسية للفيلم، هي عودة ألمانيا إلى تبوء مكانتها كقوة عظمى، بقيادة هتلر، الزعيم «الذي سيعيد إلى الأمة أمجادها».

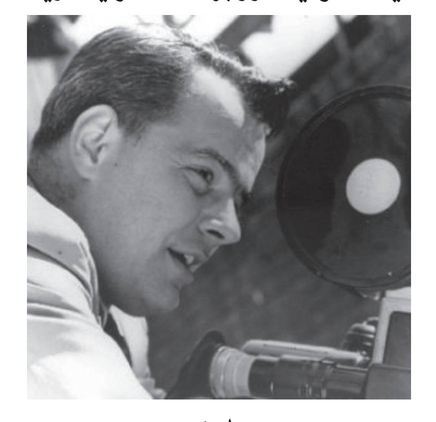
منذ خروجه إلى الشاشات، احتل الفيلم مكانته كأبرز مثل للفيلم الدعائي في تاريخ السينما. أما

الأدوات الفنية التي استخدمتها المخرجة، مثل: التصوير الجوي، والكاميرا المتحركة، واستخدام العدسات الطويلة لتحريف المشاهد، والتعامل الجديد مع الموسيقى في الفيلم؛ فقد أكسبت الفيلم مكانة أحد أعظم أفلام السينما.

العديد من المشاهد كانت إعادة بناء reenactment لوقائع المؤتمر، وشارك فيها الآلاف من العسكريين والمدنيين، وقامت ريفنستال بقيادة المراجعات بنفسها، وكانت تعيد المراجعات حتى بلوغ الكمال. وقد أعيدت بعض المشاهد خمسين مرة.

عرض الفيلم «انتصار الإرادة» https://bit.ly/2RwBqIz

لكن سينمائيين آخرين، أنتجوا في تلك الحقبة أفلاماً جمعت بين عدة أساليب سينمائية، وجمعت بين موضوعات مختلفة، اجتماعية، بيئية، دعاية حكومية، ووجهات نظر يسارية.


بير لورنتس

أفلام هذا التيار سميت أفلام «الصفقة الجديدة» New Deal productions.

من هذه الأفلام: «المحراث الذي شق السهول» The Plow that Broke the Plains (1936) لبير لورنتس Pare Lorentz و«المدينة» The City (1939) لويلارد فان دايك Willard Van Dyke.

بين 1942 و1944، أنتج الأميركي فرانك كابرا Frank Capra سلسلة أفلام وثائقية بعنوان «لماذا نحارب» (Why We Fight)

هذه السلسلة كانت في الواقع مجموعة من الأشرطة الإخبارية، طلبتها الحكومة الأميركية، بغرض إقناع الشعب الأميركي بأن الوقت قد حان لدخول الحرب. يرى النقاد الأميركيون أن سلسلة فرانك كابرا هذه، هي الرد الأميركي على فيلم لني ريفنستال «انتصار الإرادة».

كان جون غريرزون John Grierson -الذي أوجد مصطلح «الفيلم الوثائقي» كما أسلفنا- قد أسس في تلك السنوات «مجلس الفيلم» “Film Board” الكندي، إحدى أهم المؤسسات التي ساهمت في تطوير السينما الوثائقية. لكن أحد أهداف المجلس الصريحة، كان أيضاً الدعاية السياسية، بغرض «الرد على الدعاية النازية المعادية بقيادة وزير الدعاية النازي جوزيف غوبلز Goebbels.

تجدر هنا الإشارة إلى أهمية مشاهدة «المحراث الذي شق الحقول» The Plow that Broke the Plains لبير لورنتس Pare Lo Lorentz لتذوق جماليته التي تحول مشاهدة الفيلم (25 دقيقة) إلى تجربة فنية فريدة.


جون غريرسون

هنا رابط الفيلم https://bit.ly/3b3wKSo

في بريطانيا، كان نفس غريرسون قد جمع حوله مجموعة من السينمائيين عرفت باسم «حركة

الفيلـم الوثائقـي» "Documentary Film Movement"، اسـتطاع أعضاؤهـا أن يمزجـوا الدعايـة بالمعلومـات بالتربيـة بالثقافـة، مسبغين علـى الفيلـم الوثائقـي مقاربـة شـاعرية وجمالية. اسـتقطبت هـذه المجموعـة لعملها الوثائقـي، شعراء وموسـيقيين وفنانـين بارزيـن. مـن أشـهر أفلامها «البريـد الليـلي» "Night Mail".

هنا رابط الفيلم https://bit.ly/2RuTFOM

في تحليـل أفـلام هـذه الفـترة، يجـدر التركيـز عـلى أمريـن: الأول هـو الجماليـة العاليـة في تكويـن اللقطـات وفي إيقـاع المونتـاج، كذلـك في اختيـار الموسـيقى، التـي لهـا دور كبـير. والأمـر الثـاني هـو غيـاب الصـوت المبـاشر، وسـببه: الكامـيرات الثقيلـة العاليـة الضجيـج، مـا اسـتدعى تسـجيل الصـوت في الأسـتوديو.

سينما الحقيقة (Cinema Veritee 1950 – 1970)

هـذا التيـار (وهـو غـير الكينـو- برافـدا مـن سـنوات العشرينيـات)، والتيـار القريـب منـه المسـمى «السـينما المبـاشرة» Cinema direct، هـو تيـار سـعى إلى تحريـر السـينما الوثائقيـة مـن القيـود والمحدوديـات التـي فرضتهـا عليهـا سـينما الأسـتوديوهات.

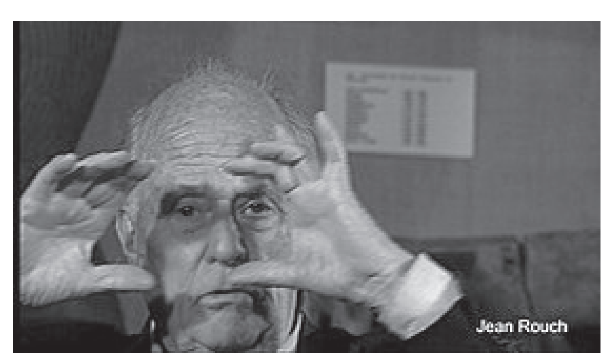
حتـى الآن، كانـت التقنيـات السـينمائية ثقيلـة جـدّاً: معـدات إضـاءة ثقيلـة جـدّاً يصعب اسـتخدامها خـارج الأسـتوديوهات. كامـيرات 35 ملـم ثقيلـة الـوزن، ثقيلـة الحركـة، عاليـة الضجيـج أثنـاء العمل، مـا كان يلـزم السـينمائيين بسـينما جامـدة، قليلـة الحركـة، تكـثر فيهـا المشـاهد المبنيـة، غـير الملتقِطـة لعفويـة الحـدث الجـاري تصويـره. عنـد ظهـور الصـوت في بدايـة الثلاثينيـات، كان الضجيـج العـالي للكامـيرا يمنـع تسـجيله المبـاشر والمتزامـن (synchronic)، ويفـرض تسـجيله بعـد التصويـر.

الخـروج إلى التصويـر الميـداني المبـاشر، مـع الصـوت، كان يتطلـب تطويـر معـدات ملائمـة: أجهـزة إضـاءة خفيفـة ومحمولـة، أفـلام ذات حساسـية عاليـة، كامـيرات صامتـة (أو عـلى الأقـل تقريبـاً صامتـة)، وأجهـزة تسـجيل صـوت محمولـة وذات تزامـن مـع الصـورة.

في عصرنـا هـذا، عـصر الكامـيرات الرقميـة الخفيفـة والصغـيرة، التـي توفـر مـع ذلـك درجـة عاليـة مـن جـودة الصـورة، وتسـجل الصـوت أيضـاً عـلى نفـس الشريحـة (أو الشريـط) الـذي يسـجل الصـورة، قـد تبـدو همـوم الكامـيرا الخفيفـة المحمولـة والإضـاءة الخفيفـة والتزامـن في تسـجيل الصـوت، آتيـة مـن عـالم آخـر.

لكـن كان عـلى السـينمائيين حتـى الخمسـينيات مـن القـرن المـاضي أن يجتهـدوا مـع المهندسـين للتوصـل إلى المعـدات التـي تحررهـم مـن السـينما الجامـدة والثقيلـة.

هكـذا تـم تطويـر كامـيرا 16 ملـم الخفيفـة والمحمولـة، وأجهـزة تسـجيل الصـوت الخفيفـة والمتزامنة (الناغـرا الشـهيرة وغيرهـا) وكشـافات الإضـاءة ذات القـدرة عـلى العمـل بالبطاريـات القابلـة لإعـادة الشـحن، ومعـدات أخـرى تُمكِـن الطواقـم -التـي أصبحـت خفيفـة هـي الأخـرى، مكونـة مـن 4-5 أشـخاص- مـن حملهـا ومتابعـة الشـخصيات والأحـداث سـاعة حدوثهـا.



جان روش

استفادت من ذلك ليس فقط السينما الوثائقية، بل الروائية أيضاً، بدايةً من أفلام «الموجة الجديدة» La nouvelle vague الفرنسية.

المخرج الوثائقي الفرنسي جان روش Jean Rouch هو الاسم الأشهر في «سينما الحقيقة» ويعتبر مؤسسها. هو أيضاً وأساساً عالم أجناس Anthropologist قضى 60 عاماً من حياته في أفريقيا، ومزج بين التصوير وعلم الأجناس. وكان في شبابه متأثراً بالسوريالية، ويظهر هذا التأثر في أفلامه التي كثيراً ما تطمس الفروقات بين الوثائقي والمتخيل، مولدة أسلوباً هو الإثنو روائي Ethno fictional.

كان روش أول من استخدم في فيلمه «أنا، أسود» Moi, un Noir جمالية «القطع القافز» Jump cut، أي القطع داخل اللقطات دون الاعتبار لقاعدة «القطع الخفي». تلك التقنية التي أشهرها المخرج الروائي الفرنسي جان لوك غودار Jean- Luc Godard شيخ سينمائيي «الموجة الجديدة» الفرنسية. (يقوم المحاضر بشرح إضافي حول المصطلحين «القطع القافز» و«القطع الخفي» إذا دعت الضرورة لذلك). لكن جان روش لم يخلُ على مدى حياته المهنية من معارضة أعماله من قبل نقاد وسينمائيين، وكان يتقبل ذلك ويقول «المجد لمثيري الجدل».

رابط فيلم «أنا، أسود» https://bit.ly/3a1VJUH

السينما المباشرة cinema direct

هي المقابل الشمال أميركي لسينما الحقيقة الأوروبية. ورغم تشابههما، حتى أن الناس تسمي الواحدة باسم الأخرى، إلا أن ثمة تمايزات بينهما. مثلاً، يتجه مخرجو السينما المباشرة نحو المتابعة المحايدة للحدث، ويكتفون بتصويره من زواياه المختلفة، أي وجهات النظر المختلفة. بينما جان روش يحبذ التدخل في المشهد، بل واستثارة المشاهد، أي أن الفرق في التوجه نحو دور السينما يبرز هنا أيضاً، بين التوجه الأوروبي الذي يعتبر التدخل لشرح الواقع المصور والتأكيد على رسالته واجباً، والتوجه الأميركي، الذي يكتفي بنقل الواقع كما هو. لكننا نعرف أن السينما لا يمكن أن تكون محايدة، وأن الكاميرا، بحكم تصويرها الواقع من زوايا يختارها السينمائي، إضافة لاختياره العدسات، وأحجام اللقطات، ثم تدخله عبر عملية المونتاج، في تشديد المواقف، وترتيب المواضيع حسب أولوياته، تتدخل في الواقع، وفي أولوياته.

اسمان من أسماء السينما المباشرة: الكندي ألان كينغ Allan King والأميركي فريدريك وايزمن Frederick Wiseman.

أساس أسلوب المدرستين يشمل:

- متابعة الشخصية، في خضم أزمة تمر بها، بكاميرا متحركة، محمولة في الكثير من الحالات، بغرض التقاط أدق التعبيرات وأكثرها شخصية. تتحاشى المدرستان قدر الإمكان المقابلات خلف المكاتب.

- تصوير كميات كبيرة جداً من المَشاهد نسبة إلى طول الفيلم الجاهز. أحياناً تكون النسبة 80 إلى 1 (مثلاً 150 ساعة تصوير لفيلم طوله النهائي 90 دقيقة). من هذه الكمية الكبيرة من المواد المصورة، يقوم السينمائي مع المونتير، بتشكيل الفيلم النهائي. للمونتير إذاً دور كبير في صنع الفيلم، حتى أن الكثير منهم اعتبروا مخرجين مشاركين وظهر ذلك في عناوين الفيلم.

الموضع الثالث: السينما سلاحاً سياسيّاً

مع حلول الستينيات من القرن العشرين، وتنامي الفكر الثوري الرافض للقيم الرأسمالية ولسيطرة القوى الكبرى على مصائر الشعوب، أخذت النظرة إلى السينما الوثائقية تجنح نحو اعتبارها سلاحاً في المعركة ضد الاستعمار الجديد Neo Colonialism، والرأسمالية بشكل عام، خاصة في أميركا اللاتينية، لكن أيضاً في كندا وأوروبا، حيث انتشرت بين الشباب القيم المناهضة للمجتمع الرأسمالي.

كذلك انتعشت السينما الوثائقية، خاصة لدى شعوب العالم الثالث التي كانت لا تزال تناضل لنيل استقلالها (أنغولا، موزامبيق وغيرهما) وحقوقها (الغالبية السوداء في أفريقيا الجنوبية).

في هذا المناخ، ولدت السينما الفلسطينية الوثائقية، بالتزامن مع الولادة المتجددة لثورة الشعب الفلسطيني.

السينما الوثائقية المعاصرة

كانت الستينيات والسبعينيات حقبة سينما الحقيقة Cinema verité، التي تمكنت بواسطة تطور التكنولوجيا الخفيفة، من المتابعة الحميمية لمواضيعها وشخصياتها. من هناك تطورت السينما الوثائقية الحديثة، نحو طمس الحدود أكثر فأكثر بين المادة التوثيقية والعناصر ذات الطابع السردي.

تعددت الأفلام التي تبرز ذاتية المبدعين. من أبرزها، أفلام السينمائي الوثائقي الأميركي مارلون ريجز Marlon Riggs. ينتمي ريجز إلى أقليتين ضمن المجتمع الأميركي: الأقلية السوداء والأقلية المثلية. وهذا الانتماء المزدوج إلى الأقليات، أعطى أفلامه صلب مواضيعها، وكذلك قوة التعبير، وأفسح لذاتية السينمائي، وذاتية الشخصيات، أن تحتل المكان الأول في أفلامه، دافعة بالعناصر التاريخية إلى المراتب الأدنى.


مايكل مور

ربما يكون هذا أحد الأسباب المهمة لازدياد شعبية الفيلم الوثائقي، إذ لاحظ المحللون أن الفيلم الوثائقي تزداد شعبيته والإقبال عليه لدى عرضه في دور السينما. وحققت أفلام مثل فهرنهايت Fahrenheit 9/ 11، لمايكل مور Michael Moore أعلى نسبة مشاهدة، وأعلى الأرباح بين الأفلام الوثائقية.

ومور هو سينمائي ومخرج ومحلل سياسي. وفيلمه المذكور خرج إلى الشاشات سنة 2004، وهو استعراض وتحليل لفترة رئاسة الرئيس الأميركي جورج بوش الابن، خاصة «حربه على الإرهاب»، (التي تمخضت في الواقع عن الحرب على العراق) والتغطية المتواطئة معها من قبل الإعلام الأميركي. يذهب الفيلم إلى أن شركات الإعلام الكبرى في الولايات المتحدة كانت البوق الدعائي للحرب على العراق (2003)، وامتنعت عن تقديم التحليلات الدقيقة عن الأغراض الحقيقية للحرب، أو عن نتائجها الكارثية المحتملة. يبرز مور في الفيلم كمحلل سياسي وكسينمائي، وهو لا يتردد في وضع موقفه الشديد النقد لجورج بوش في الصدارة. عرض الفيلم في مهرجان كان الدولي سنة 2004، في فئة الأفلام الوثائقية، ونال التصفيق من الحضور لمدة عشرين دقيقة كاملة، وفاز بالسعفة الذهبية، وهي الجائزة الأولى للمهرجان. لكنه أيضاً أثار الكثير من الجدل، بما في ذلك التشكيك في دقته التاريخية.

الفيلم الوثائقي في العصر الإلكتروني

جعل الرواج التجاري للفيلم الوثائقي شركات الإنتاج تقبل عليه، خاصة أن تكلفته أقل بكثير من الفيلم الروائي، بحيث إنه إذا نجح في البقاء في دور العرض، حتى ولو لفترات قصيرة نسبيّاً، فإنها تكون كافية ليحقق الأرباح.

رغم الرواج التجاري للفيلم الوثائقي، خاصة مع ظهور التوزيع بالأقراص المدمجة DVD، ثم بمنصات التوزيع الإلكترونية، يبقى تمويل إنتاجاته صعباً، خاصة أن العرض على شاشات التلفزة، بقي يحتل الصدارة في العائدات، ما يجعل شركات البث التلفزيوني الممول الأكبر له، الأمر الذي يضع المبدعين بالنتيجة تحت تأثير أصحاب القرار فيها.

تجد السينما الوثائقية المعاصرة نفسها في تداخل مع أشكال من البرامج التلفزيونية. منها مثلاً ما يسمى تلفزيون الواقع Reality TV، الذي يلامس الواقع، لكنه يجنح أساساً نحو المسرحة (مثلاً برنامج الأخ الأكبر Big Brother).

بحلول عهد أجهزة التصوير الرقمية الخفيفة والرخيصة جدّاً نسبة إلى ما سبقها، وبحلول إمكانية تحميل برامج المونتاج الرقمي على الحاسوب الشخصي، أصبحت عملية صنع أفلام وثائقية أسهل وأقرب منالاً للمحترفين وللعموم أيضاً.

أحـد الأفـلام التـي سـبقت إلى اسـتغلال ذلـك كان فيلـم «أصـوات مـن العـراق» Voices of Iraq لإريـك مانـس Eric Manes.

قـام منتجـو الفيلـم بإرسـال كامـيرات دي. في كام DV Cam صغـيرة، تـم توزيعهـا عـلى مواطنـين عراقيـين مـن أماكـن وبيئـات متنوعـة، قامـوا بتسـجيل حياتهـم في ظـروف الاجتيـاح الأمـيركي والحرب الأهليـة. قبلهـم، في سـنة 1989، كانـت مؤسسـة «القـدس للإنتـاج التلفزيـوني» قـد سـبقت إلى إنتـاج فيلـم بطريقـة مشـابهة: ففـي إنتـاج مشـترك مـع القنـاة البريطانيـة الرابعـة Channel 4، تـم توزيـع كاميرات فيديـو SVHS عـلى شـباب وشـابات مـن مختلـف مناطـق القـدس والضفـة والقطـاع، عـلى أن يختـار كل منهـم قصـة شـخصية يقـوم بمتابعتهـا عـلى مـدى أشـهر. كان ذلـك في خضـم الانتفاضـة الأولى، وقـام بالتدريـب مخـرج ومصـور بريطـاني، ونتـج عـن المشروع الفيلـم الفلسـطيني «يوميـات فلسطينية».

الموضوع الرابع: السينما الوثائقية الفلسطينية

المرحلة الأولى: السينما الفلسطينية 1935 - 1948: البدايات الضائعة

حتـى أواخـر السـبعينيات مـن القـرن العشريـن، كان الاعتقـاد السـائد أن السـينما الفلسـطينية بـدأت مـع تلـك الأفـلام التـي أنتجـت ابتـداء مـن سـنة 1968 في إطـار منظمـة التحريـر الفلسـطينية، والتنظيـمات المنتميـة إليهـا، فيـما اصطلـح عـلى تسـميته «مرحلـة بـيروت» أو مرحلـة «أفـلام الثورة». لكـن المخـرج العراقـي قاسـم حـول، الـذي كان ناشـطاً في إطـار الهيئـة السـينمائية التابعـة للجبهـة الشـعبية لتحريـر فلسـطين، التقـى في مخيـم شـاتيلا للاجئـين الفلسـطينيين في بـيروت، برجـل يعمـل سـمكريّاً في المخيـم. قـال هـذا الرجـل إنـه وزمـلاء لـه، قامـوا بإنتـاج أفـلام في فلسـطين قبـل النكبـة، وتحديـداً في يافـا. أبـرز الرجـل قصاصـات صحـف ووثائـق تسـجيل شركـة إنتـاج في يافـا باسـم «سـتوديو فلسـطين»، وكذلـك إعلانـات عـن اعتـزام الـشروع في تصويـر أفـلام، تثبـت مـا يقولـه.

هـذا الرجـل هـو إبراهيـم حسـن سرحـان، الـذي صـور وأخـرج سـنة 1935 مـا يبـدو أنـه أول فيلـم فلسـطيني.

كان الفيلـم عبـارة عـن توثيـق لزيـارة الأمـير سـعود بـن عبـد العزيـز (أصبـح بعـد ذلـك الملـك سـعود) لفلسـطين. وقـد رافقـه في الزيـارة المفتـي الحـاج أمـين الحسـيني، وهـو الـذي طلـب مـن إبراهيـم حسـن سرحـان تصويـر الفيلـم، وأشـار إلى الأحـداث المهمـة للتصويـر، مثـل اللقـاءات والاجتماعـات والولائـم.

تـم التصويـر بكامـيرا سـينمائية تشـحن يدويّـاً، مـن دون تسـجيل صـوت، وقـد عـرض الفيلـم في موسـم النبـي روبـين في يافـا، وقـام المخـرج بتشـغيل أسـطوانة موسـيقية أثنـاء العـرض «بحيـث لم

يشـعر المتفرجـون أن الفيلـم صامـت» كـما قـال.
قـام بالتصويـر جـمال الأصفـر، مـن يافـا أيضـاً، ويعتـبر الاثنـان بذلـك صاحبـي الأسـبقية في الإنتـاج السـينمائي الفلسـطيني.
بعـد ذلـك، أنتـج الاثنـان فيلمهـما الوثائقـي الثـاني، بعنـوان «أحـلام تتحقـق» (45 دقيقـة)، عـن دار الأيتـام في القـدس. الهـدف كـما قـال سرحـان، هـو خدمـة قضيـة الأيتـام، وأيضـاً «إثبـات أن الفلسـطينيين قـادرون عـلى صنـع الأفـلام، لأنـه وقتهـا كان قولـك إن الفلسـطينيين قـادرون عـلى صنـع فيلـم، كقولـك في أيامنـا هـذه إن الفلسـطينيين قـادرون عـلى إطـلاق قمـر اصطناعـي إلى الفضـاء الخارجـي».

إبراهيم حسن سرحان

انتقـل إبراهيـم حسـن سرحـان بعـد ذلـك إلى محاولـة إنتـاج أفـلام روائيـة. ودخـل مجـال العمـل السـينمائي آخـرون، اتجهـوا أيضـاً نحـو الفيلـم الـروائي، متأثريـن بالسـينما المصريـة، التـي كانـت تشـهد في تلـك السـنوات، مرحلـة انتعـاش كبـيرة.
لكـن النكبـة الفلسـطينية قطعـت مجهوداتهـم، إذ تـشرد السـينمائيون، تاركـين أفلامهـم وراءهـم. وقـد ضاعـت تلـك الأفـلام، عـدا القليـل منهـا، دون أن تتـاح الفرصـة لمشـاهدتها ودراسـتها.

أفلام الثورة: 1968 - 1982

يطلـق عليهـا أيضـاً اسـم «أفـلام التنظيـمات»، أو «حقبـة بـيروت»، ذلـك أن كافـة إنتاجاتهـا تمـت في إطـار منظمـة التحريـر والتنظيـمات التـي تشـكلها. وأُنتِـج غالبيتهـا في بـيروت أثنـاء تواجـد المنظمـة هنـاك، وإن كان أول فيلمـين منهـا: «لا للحـل السـلمي» و«بالـروح بالـدم» قـد صـورا في الأردن قبـل خـروج تشـكيلات الثـورة الفلسـطينية منهـا سـنة 1970 - 1971، ثـم جـرى مونتاجهـما في لبنـان.
تـم تشـكيل أطـر سـينمائية لإنتـاج الأفـلام، فتشـكلت «مؤسسـة السـينما الفلسـطينية» في إطـار منظمـة التحريـر، وسرعـان مـا شـكلت جميـع الفصائـل أطـراً سـينمائية خاصـة بـكل منهـا.

المميزات



قاسم حول

- سـينما وثائقيـة: تجـاوز عـدد أفـلام هـذه الحقبـة 65 فيلـماً، كلهـا أفـلام وثائقيـة مـا عـدا فيلـماً روائيّـاً طويـلاً واحـداً، تـم إنتاجـه في نهايـة الحقبـة، وهـو فيلـم «عائـد إلى حيفـا» (1982) عـن قصـة غسـان كنفـاني الشـهيرة التـي تحمـل نفـس الاسـم، مـن إخـراج قاسـم حـول، وإنتـاج «مؤسسـة الأرض للإنتـاج السـينمائي» المقربـة مـن الجبهـة الشـعبية لتحريـر فلسـطين.

ويعتبر الفيلم أول فيلم روائي فلسطيني متواجد بين أيدينا.

سينما تنظيمات: تم إنتاج جميع أفلام هذه الحقبة في إطار التنظيمات الفلسطينية. ففي أعقاب تأسيس «مؤسسة السينما، وحدة أفلام فلسطين»، سارعت غالبية التنظيمات إلى إنشاء أجسام للسينما تابعة لها، فتأسست «لجنة الفنون» ضمن الجبهة الديمقراطية، و«اللجنة الفنية» ضمن الجبهة الشعبية (ثم مؤسسة الأرض المذكورة أعلاه)، وتأسست أقسام سينمائية أيضاً في الجبهة الشعبية/ القيادة العامة، وتنظيم الصاعقة، وتنظيمات أخرى.

تختلف الآراء في هذا الانتماء إلى التنظيمات، فالبعض يرى فيه نعمة: مكنت العمل السينمائي من الوجود، بتوفيرها المعدات والأفلام الخام، والمقرات، والرواتب التي مكنت السينمائيين من التفرغ لعملهم السينمائي. والبعض يرى في ذلك نقمة، فالسينما لم تكن من أولويات القيادات، وهذا أثر على توفير الموارد اللازمة للإنتاج، واضطر السينمائي إلى التعلق بقرارات المسؤولين غير السينمائيين كلما أراد أن ينتج فيلماً، وحدّ كثيراً من مستوى الإنتاجات كمّاً وكيفاً. وذلك يظهر نوعيّاً: حيث يبرز تأثير نقص الموارد على مستوى الأفلام، وكميّاً: معدل 6-5 أفلام سنويّاً فقط، وثائقية، قصيرة ومتوسطة الطول على الأغلب.

سينما أرشيف: لكون الموارد -ولو محدودة- متوفرة للتصوير لغرض المتابعة اليومية للأحداث والعمليات والفعل الشعبي، كانت تتوفر كميات كبيرة من المواد الخام. تلك المواد كانت تشكل، بشكل عام، المادة الأساس للفيلم، يضاف إليها تصوير مشاهد وإجراء مقابلات خاصة لاستكمال الفيلم.

لكن مؤسسة السينما اهتمت بالأرشيف كقيمة بحد ذاتها، وتم تجميع أرشيف ضم إلى جانب المشاهد المصورة يوميّاً، مشاهد مصورة داخل الوطن المحتل من قبل وكالات الأنباء، ومن قبل البعثات السينمائية المشكلة من سينمائيين أوروبيين متضامنين مع القضية الفلسطينية كانت ترسل للتصوير، وأفلام من إنتاج حركات التحرر الصديقة، والدول الصديقة. تم إفراد مقر للأرشيف جهز بما يلزم للحفاظ على المواد المصورة، ووقايتها من عوامل الطقس وعوامل التلف الأخرى. فقد هذا الأرشيف بعد خروج الفلسطينيين من بيروت، ولم يعثر عليه حتى الآن.

سينما تضامن: كما استقطبت الثورة الفلسطينية آنذاك، قوى عربية وعالمية للعمل الثوري في صفوفها، كذلك استقطبت السينما قوى سينمائية عربية وعالمية للعمل فيها. عوض هؤلاء النقص في السينمائيين الفلسطينيين في البدايات، وأضافوا خبراتهم ومعرفتهم السينمائية إلى السينما الوليدة.

هذه بعض الأسماء العربية والأجنبية التي ساهمت مساهمة قيمة في العمل السينمائي: محمد ملص (سوريا)، وقاسم حول وقيس الزبيدي وسمير نمر (العراق)، وعدنان مدانات (الأردن)، ورندة الشهال وجان شمعون (لبنان)، ومونيكا ماورر (ألمانيا الغربية). إضافة إلى الفلسطينيين: مصطفى أبو علي وغالب شعث وهاني جوهرية وغيرهم.

سينما ثورة: اعتبرت السينما جزءاً لا يتجزأ من الثورة الفلسطينية، فتبنت أهدافها وفكرها، وسمت نفسها باسم «الحركة السينمائية».

سينما ذات طابع إخباري: يتميز الكثير من الأفلام بالطابع الإخباري الممزوج بالتحليلات السياسية. يتكون الفيلم من مشاهد المعارك والغارات، ومشاهد الدمار الذي تسببه، والضحايا البشرية، ويزدحم بالتعليقات (voice over) ذات الطابع النضالي، والمقابلات مع المقاتلين، والمدنيين من شهود العيان، ومع القادة السياسيين والعسكريين.

اللغة السينمائية البسيطة: وذلك رغم أن بعض الأفلام استخدمت الشريط الصوتي، الموسيقى خاصة، بشكل فني، وتضمنت لقطات مشهدية طويلة، واعتمدت تقنيات إخراجية مركبة؛ فإن اللغة السينمائية كانت في الغالب بسيطة، تعتمد مونتاجاً سرديّاً مبسطاً هو الآخر. تغلب هذه اللغة البسيطة على الأفلام المبكرة خاصة. لكن هنالك مخرجين تعاملوا بلغة سينمائية دقيقة ومركبة: مصطفى أبو علي، وغالب شعث، وعدنان مدانات، وقيس الزبيدي، ورندة الشهال، وغيرهم.

الأسس الفكرية لسينما المنفى





مصطفى أبو علي، وغالب شعث، ورندة الشهال

لكون الثورة الفلسطينية اعتمدت «الحرب الشعبية» أسلوباً نضاليّاً لتحقيق أهداف الشعب الفلسطيني، أخذت السينما على عاتقها أن تكون «سينما شعبية»، ترفض ممارسات السينما التقليدية التي تخدم الطبقات السائدة والفكر السائد، وذلك بأن:

يرافق السينمائيون الفعل الثوري والجماهيري المقاوم سواء في ساحات المعركة، أو في الحياة اليومية للجماهير، في نضالاته الاجتماعية والسياسية.

في سنة 1976، وأثناء تصويره لمعارك في جبال عنطورة في فترة الحرب الأهلية اللبنانية، استشهد المصور والسينمائي هاني جوهرية، من قذيفة أصابته وهو يحمل كاميراته على كتفه، ليرسم بدمه علامة التزامه كسينمائي بمبادئ السينما الفلسطينية، التي كان أحد روادها المبدعين.

رفض سينمائيو الثورة سينما الأستوديوهات ومعدات الـ 35 ملم الثقيلة، التي تحتم على السينما أن تمارَس بمعزل عن الواقع الحقيقي، واعتمدوا معدات الـ 16 ملم الخفيفة، والكاميرات المحمولة، بالضبط كما ترفض الحرب الشعبية المعدات الثقيلة، وتعتمد الرشاش الخفيف.

أهداف سينما المنفى

يمكن تلخيص أهداف ومهمات السينما في تلك المرحلة، في توثيق نضال الشعب الفلسطيني لاسترداد حقوقه، وإيصال مواقف الثورة إلى العالم وشرحها، وتوثيق الواقع الحياتي للشعب الفلسطيني، والمساهمة في تعبئة الفلسطينيين للانخراط في المشروع الثوري، ونشر الصورة الجديدة للفلسطيني، صورة المناضل الذي يأخذ مصيره بيديه، بعكس الصورة الماضية، صورة اللاجئ المستسلم لقدره.

1980 - الآن

في شهر آذار/ مارس سنة 1980، عاد ميشيل خليفي من بروكسل ببلجيكا حيث كان يقيم، إلى مدينة الناصرة في الجليل، حيث مسقط رأسه، بهدف تصوير فيلمه الوثائقي الشخصي الأول «من الوطن إلى الأفق».

كان ميشيل خليفي قد غادر الناصرة سنة 1970 إلى بلجيكا، حيث درس المسرح والتلفزيون في المعهد العالي للفنون العرضية، وشارك بعد تخرجه طواقم من التلفزيون البلجيكي، في إخراج 3 ريبورتاجات وثائقية عن منطقة الشرق الأوسط، حاز أحدها، «الأشرفية»، عن الحرب الأهلية اللبنانية، على الجائزة الأولى في مهرجان سينما الدول الناطقة بالفرنسية.

ميشيل خليفي

كان الفيلم المعتزم إخراجه يروي قصة امرأتين: إحداهما امرأة قروية في الخمسينيات من عمرها، من قرية قرب الناصرة، صودرت أرضها الواقعة في مرج ابن عامر، ووجدت نفسها تواجه ضغوطاً هائلة، لكي توافق على قبول التعويض عنها، لكنها ظلت ترفض بإصرار، رغم أنها كانت أرملة، عليها أن تعتني وحدها بطفلين، في ظروف الفقر المدقع. أصرت على مقاومة التعويض، وتوجهت إلى العمل في البيوت، ثم في المصانع، لكي تعيل طفليها.

كانت المرأة قريبة ميشيل خليفي، وكان يعايش قصتها منذ طفولته، وكان يرى فيها تلخيصاً لقصة شعبها الفلسطيني.

المرأة الثانية كانت الكاتبة الروائية سحر خليفة، ابنة نابلس. كانت سحر حتى ذلك الحين قد أصدرت روايتين: «الصبار» و«عباد الشمس». كانت قد تزوجت زواجاً تقليديّاً، وأنجبت ابنتين. لكنها كانت تحلم دوماً باستكمال دراستها، وبناء نفسها ككاتبة. ولما اتضح أن ذلك يتعارض مع تصور الزوج للحياة الزوجية، تم الطلاق، وانتسبت سحر إلى الجامعة رغم سنها المتقدم نسبيّاً، وباشرت الكتابة ونشر رواياتها.

كان خليفي قد تعرف إليها من خلال كتاباتها، ثم التقى بها لقائين مطولين، ووافقت على المشاركة في الفيلم.

وصل ميشيل خليفي إلى البلاد بصحبة طاقم صغير مكون من مصورين اثنين ومهندس صوت، ثلاثتهم أوروبيون، إضافة إلى أخيه، ليتولى الإنتاج ويساعده في الإخراج.

كانت الميزانية المتوفرة للفيلم تكاد لا تساوي نصف الميزانيات اللازمة لإنتاج فيلم مشابه في أوروبا، وكان لا بد من إدارتها بحكمة لكي تكفي لإنتاج الفيلم.

استغرق التصوير 45 يوماً، واستغرق المونتاج شهرين، وتم في بلجيكا. هكذا ولد فيلم «صفحات من مذكرات خصبة» المعروف أكثر باسم «الذاكرة الخصبة»، أول أفلام السينما الفلسطينية المستقلة.

عرض ميشيل خليفي فيلمه «الذاكرة الخصبة»، أول أفلام السينما المستقلة، لأول مرة في مهرجان قرطاج الدولي بتونس، أمام الجمهور العربي. وسرعان ما أثار صدى واسعاً ونقاشاً حاداً. وتضاربت آراء النقاد حوله: بعضهم يرى فيه عرضاً أصيلاً للنضال القومي الفلسطيني، بأسلوب وجمالية جديدين آسرين، والآخرون رأوا أن عدم وضع الصدام والمواجهة وقواعدها الفكرية في المقدمة، طمسٌ للنضال الفلسطيني. ما كان واضحاً ومؤكداً هو أن الفيلم قد افتتح طريقاً جديداً للسينما الفلسطينية، حدوده الأفق.

ينحاز «الذاكرة الخصبة» أيضاً إلى وحدة الشعب الفلسطيني، ويعكس نضالاته في مواجهة الاحتلال، والإخفاء، وطمس الهوية، لكنه يفعل ذلك بتعبير سينمائي آخر:

بدل رواية القصة الجماعية مرة تلو الأخرى، بأفلام تضع السياسي والخطابي في المقدمة، وتدفع بالشخصي إلى الهامش، يروي الفيلم قصتي شخصيتين تتجلى من خلالهما القصة الجماعية، قصة الوطن والصمود فيه. وستقفو السينما الفلسطينية الأثر، وتوالي رواية القصة الجماعية من خلال رواية قصص مئات الأفراد. لكنها أيضاً ستنعم النظر في داخل تلك القصة الجماعية، وستضع إصبعها ليس فقط على الموحِد، بل أيضاً على المُفرِّق.

في «الذاكرة الخصبة» مثلاً: لكون الشخصيتين الرئيسيتين امرأتين، في مجتمع شرقي، كان لا بد أن تبرز من خلالهما، وهذا كان هدف المخرج، إشكاليات وضع المرأة في المجتمع، والاضطهاد المزدوج التي تعاني منه: فهي محتلة، وهي امرأة في مجتمع شرقي.

بل إن ميشيل خليفي وضع قضية الاضطهاد وهرميته في الأولوية من اهتماماته. تلك الهرمية التي يتربع الاحتلال على قمتها دون شك، لكن شرائحها الأخرى تأتي من المجتمع وتركيبته التقليدية، التي عفا عليها الزمن، لكنها لا تضعف ولا تكل، فضغوط السلطات على المرأة القروية التي صودرت أرضها، لم تكن الضغوط الوحيدة. كان على المرأة أن تواجه أيضاً ضغوطاً من المجتمع لقبول التعويض، بحجة أن واجبها الأساس هو توفير شروط حياة مريحة لأطفالها، وليس مواجهة السلطات. عملها في المصانع وفي البيوت كان أيضاً موضع انتقاد. حتى ابنها وابنتها، كانا يتساءلان: هل كان من الواجب أن يتربيا في المياتم، في العوز والفاقة، بينما ثمة إمكانية لاستبدال ذلك بحياة أقل شظفاً بمجرد التوقيع على بيع الأرض، علماً بأن ما حصل حصل، وضاعت الأرض؟

كان عمـر المـرأة لا يتجـاوز السـابعة والعشريـن عندمـا مـات زوجهـا، واختـارت أن تبقـى أرملـة تكـرس حياتهـا لتنشـئة طفليهـا حتـى كـبرا وتزوجـا. ويشـاء القـدر أن يتـوفى زوج ابنتهـا وهـي بالضبـط في نفـس عمـر والدتهـا إذ ترملـت. لكـن الابنـة تقـرر الـزواج مجـدداً، بعكـس والدتهـا، لأنهـا لا تـرى تعارضـاً بينـه وبـين تربيـة الأطفـال. ويقـف المجتمـع منهـا موقفـاً ناقـداً. والعجيـب أن أمهـا أيضـاً، التـي عانـت مـا عانتـه في ترملهـا، تتخـذ نفـس الموقـف الناقـد.

كذلـك المـرأة الأخـرى، المثقفـة، تدخـل في تناقـض مـع زوجهـا. فهـي تـرى أن مـن حقهـا أن تبنـي ذاتهـا مـن خـلال التعليـم، وتريـد الدراسـة الجامعيـة حتـى مـع كونهـا متزوجـة وربـة بيـت. أمـا زوجهـا، فـيرى أن واجبهـا يقتـصر عـلى الاعتنـاء بمنزلهـا وأطفالهـا. في حالتهـا أيضـاً، كانـت عليهـا مواجهـة المجتمـع الـذي دعـم موقـف الـزوج.

يصـور الفيلـم المـكان الفلسـطيني، ذلـك الـذي حُرِمـت مـن تصويـره سـينما حقبـة بـيروت، بحميميـة مـن يعرفـه ويألفـه، بـل ويعشـقه. يصـور الطبيعـة الفلسـطينية وبهاءهـا، سـهولها وتلالهـا. تكتشـفها الكامـيرا في لقطـات تربـط المنـزل، مركـز الحيـاة، بالحديقـة، بالقريـة، وتنطلـق مـن هنـاك إلى الحقول والتـلال، ومنهـا إلى الأفق.

وككل تجديـد، كانـت هنـاك ردود فعـل متضاربـة عـلى الفيلـم، البعـض لم يستسـغ اسـتغراق الفيلـم في تأمـل شـخصيته النسـويتين العاديتـين جـدّاً. ولم يفهـم هـذا التتبـع الدقيـق للحيـاة اليوميـة. كتبـت الناقـدة خيريـة البشـلاوي مثـلاً مـا معنـاه: «يجعلنـا هـذا المخـرج نشـعر وكأن الاحتـلال هـو قـدر مفـروض لم يعـد يقلـق أحـداً، لأنـه يعـرض أشـخاصاً يحملـون الجنسـية الإسرائيليـة، بـكل بسـاطة، ويسـاوي بينهـم وبـين الفلسـطيني الـذي نهبـت أرضـه، في سـياق بـارد، أو فاتـر في أحسـن الأحـوال. ذلـك يدفعنـا إلى الشـك بـأن المخـرج نفسـه قـادر عـلى اتخـاذ موقـف حيـادي، بينـما يعلـو سـوط المحتـل وينـزل عـلى ظهـره، وتنغـرس سـكاكينه في لحمـه الحـي..».

لكـن آخريـن، هـم الغالبيـة مـن النقـاد، أدركـوا أهميـة هـذه المقاربـة الجديـدة للواقـع الفلسـطيني. فكتـب الناقـد المـصري سـمير فريـد: «فيلـم ميشـيل خليفـي يجسـد المقاومـة الفلسـطينية الحقيقيـة، لأنـه صـور في الأرض المحتلـة، وعـرض المـرأة كرمـز لـلأرض والأمومـة والخصوبـة المتجـددة».

أسماء سينمائية

بـرز منـذ الثمانينيـات مبدعـون فلسـطينيون آخـرون، وإبداعـات سـينمائية لـكل منهـا طابعـه الخـاص: مـي مـصري، ورشـيد مشـهراوي، ونـزار حسـن، وعـزة الحسـن، وتوفيـق أبـو وائل، وعبد السـلام شـحادة. تلـك فقـط بعـض أسـماء الذيـن شـكلت مجمـوع أعمالهـم مـا نسـميها اليـوم «السـينما الفلسـطينية». وثمـة كثـيرون غيرهـم يسـتحقون التقديـر والمشـاهدة والتحليـل، لـكي تتعلـم الأجيـال مـن الأجيـال، فتسـتفيد منهـا، وتخـرج عليهـا بإبداعـات جديـدة ولغـة جديـدة، وآفـاق أرحـب.

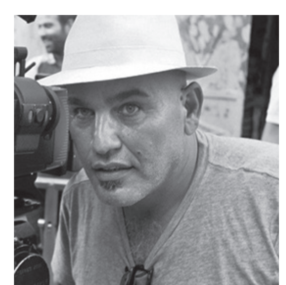
نعـرض هنـا بعـض الأسـماء السـينمائية، وكـما قلنـا، فغيرهـا كثـير، لكننـا نوردهـا كي تحفـز الطـلاب عـلى الاطـلاع والبحـث:



مي مصري

مـي مـصري: دخلـت مجـال السـينما منـذ النصـف الثـاني مـن السـبعينيات. ركـزت عملهـا السـينمائي في توثيـق اللجـوء والطمـوح للعـودة، والنضـال مـن أجـل العـودة. وأفسـحت المجـال خاصـة للمـرأة الفلسـطينية، ولأطفـال اللجـوء والنضـال. ولم تتوجـه نحـو الـروائي إلا في السـنوات الأخـيرة.

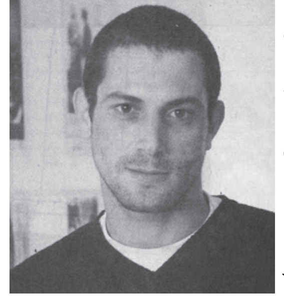
في فيلمهـا «أحـلام المنفـى»، أخـذت كاميراتهـا تتنقـل بـين منفيـين: مخيـم لاجئـين في الوطـن، الدهيشـة في بيـت لحـم، ومخيـم شـاتيلا في لبنـان. يتواصـل الأطفـال مـن المخيمـين، عـبر الإنترنـت، الـذي كان في بداياتـه، ويحاولـون تنظيـم لقـاء حقيقـي، شـبه مسـتحيل، بينهـم، عـلى خلفيـة أحـداث تاريخيـة: انسـحاب إسرائيـل مـن جنـوب لبنـان، ونشـوب انتفاضـة الأقـصى.



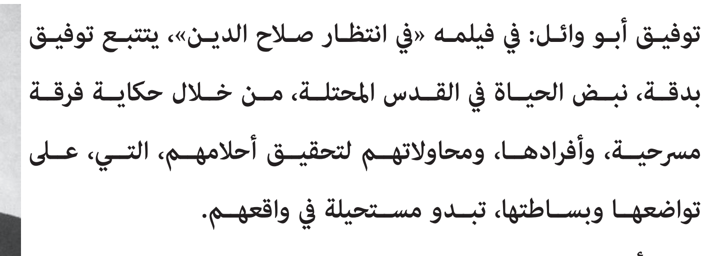
رشيد مشهراوي

رشـيد مشـهراوي: في وثائقياتـه المبكـرة، يتتبـع رشـيد، ابـن مخيم الشـاطئ، المعركـة المزدوجـة لأب مـن المخيـم في ميـدان كسـب عيـش عائلتـه الـذي أخـذت الحواجـز تسـده، وفي مواجهـة عمليـات القمـع التـي تتعـرض لهـا العائلـة في خضـم الانتفاضـة الأولى. (فيلـم «دار ودور»).

عـزة الحسـن: تلقـي في فيلمهـا «3 سـم أقـل»، عـلى المجتمـع الفلسـطيني نظـرة فاحصـة لا تخلـو مـن الفكاهـة، لكـن أيضـاً مـن نغمـة متسـائلة جارحـة، مـن الجيـل الشـاب تجـاه جيـل الآبـاء، الذيـن أخـذوا أنفسـهم مـن أولادهـم وأعطوهـا للثـورة.



توفيق أبو وائل



توفيـق أبـو وائـل: في فيلمـه «في انتظـار صـلاح الديـن»، يتتبـع توفيـق بدقـة، نبـض الحيـاة في القـدس المحتلـة، مـن خـلال حكايـة فرقـة مسرحيـة، وأفرادهـا، ومحاولاتهـم لتحقيـق أحلامهـم، التـي، عـلى تواضعهـا وبسـاطتها، تبـدو مسـتحيلة في واقعهـم.

رائـد أنـدوني: في فيلمـه Fix Me، يتحسـس علاقـة الفـرد بمـا يبـدو أنـه قضيـة المجمـوع، لكنهـا تتحكـم بالفـرد، المبـدع، وتحـدد علاقتـه بالمجتمـع الـذي يخـوض معركـة بقـاء يوميـة. بينـما يحـاول في فيلمـه «اصطيـاد الأشـباح» أن يُفعّـل الذاكـرة لـكي يسـتعيد ذكـرى النضـال والمعانـاة، ويمكـن وعيـه بهـا أن يكتمـل.



رائد أندوني

كذلـك يفعـل مهـدي فليفـل، وهـو يحـاول أن ينعـم النظـر في ذاكـرة اللجـوء، مسـتعيناً بكنـز نـادر عندنـا، هـو المشـاهد التـي كان يصورهـا منـذ طفولتـه بكاميراتـه الفيديـو البسـيطة، في المخيـم في جنـوب لبنـان، ثـم في متابعتـه لأقـران الطفولـة، ومحاولتهـم الخـلاص مـن واقـع اللجـوء المطبـق عليهـم، ومـن ينجـح منهـم ومـن لا ينجـح، وذلـك في فيلمـه الملحمـي: «عـالم ليـس لنـا».



مهدي فليفل

الموضوع الخامس: كيف يمكن أن نغطي الوثائقي بمادة صحافية؟

في الوضع الذي نعيشه منذ عقود، من انتشار وسائل الاتصال المرئية، من تلفزة وشبكة إنترنت ودور عرض، نفترض أن جميع الطلبة في المساق قد تعرضوا لتجربة مشاهدة فيلم وثائقي أو أكثر. يتم منذ اللقاء الأول عرض فيلم وثائقي يختاره المحاضر. لكن قبل ذلك، نحدد النقاط التالية -على شكل أسئلة- ليتتبعها الطلاب، ثم ليجيبوا عنها -كتابة- بعد العرض. بذلك يتعرف الطالب منذ اليوم الأول، إلى نموذج لتقييم الفيلم الوثائقي، سيرافقه على مدى الأسبوع الدراسي، والأرجح أن يستمر معه في حياته المهنية.

ملاحظة: يمكن إعادة عرض الفيلم، أو مقاطع منه، إذا ارتأى الطلاب والمحاضر ذلك. أرشح فيلم «معلول تحتفل بدمارها» لميشيل خليفي، 35 د. 1984.

نقاط التتبع التحليلية لفيلم وثائقي هي:

1 - الموضوع والهدف

موضوع الفيلم: ما هو موضوع الفيلم الرئيسي؟

ما هو هدف السينمائي من عمل هذا الفيلم؟

هل هنالك مواضيع أخرى غير الموضوع الرئيسي؟ ما هي؟

هل هنالك أهداف أخرى غير الهدف الرئيسي؟

2 - الشخصيات

من هي الشخصية/ الشخصيات الرئيسية في الفيلم؟

ماذا كان دورها في الفيلم؟ هل ساعدت في تقديم موضوع الفيلم للمشاهد؟ وفي تحقيق الهدف من الفيلم؟ كيف؟

هل كانت جذابة؟ لماذا؟

من هي الشخصيات الفرعية؟ هل كانت ضرورية، وساهمت في تطوير الموضوع وتحقيق هدف الفيلم؟

من هي الشخصية التي أثرت فيك تأثيراً خاصّاً؟ لماذا؟

3 - الإستراتيجية السردية للفيلم

هل يستخدم الفيلم راوياً يرويه ويربط بين عناصره؟

هل هذا الراوي هو معلق حيادي؟ أم هو السينمائي نفسه؟ أم إحدى الشخصيات؟

أم يستغني الفيلم عن الراوي أيّاً كان، ويترك الفيلم يروي نفسه؟

4 - أدوات الفيلم

هل يعتمد الفيلم المشاهد والمقابلات التي تسجلها الكاميرا مباشرة؟

هل يستخدم الفيلم اللوحات النصية؟ لأية أغراض؟

هل يستخدم صوراً ومواد سينمائية من الأرشيف؟ لأية أغراض؟

هل يستخدم أدوات أخرى، مثل الرسوم المتحركة؟ لأي غرض؟

هل يستخدم مشاهد مبنية؟ لأية أغراض؟

5 - الصوت والموسيقى

هل كانت في الفيلم عناصر صوتية خارجة عن المَشاهد الملتقطة مباشرة؟ EX- DIGIT؟

هل في الفيلم موسيقى؟ ما كان دورها؟

6 - التصوير والمونتاج

كيف كان التصوير في الفيلم؟ هل تتتابع المشاهد المباشرة بسلاسة ولم تعرقل المشاهدة؟ هل اهتم بالجمالية؟

هل قام المونتاج بترتيب المشاهد بحيث يروي القصة بسلاسة ويطوِّرها بتصاعد منطقي؟

ملاحظة: قد يبدو القذف بالطلاب في خضم هذه النقاط المكتظة بالمصطلحات التي قد يكون الطالب يواجهها للمرة الأولى مبكراً، لكن الغرض هو أن تحفر تلك النقاط في وعيه منذ البداية، كأدوات أساسية للمشاهدة التحليلية والنقدية. وسوف تتاح الفرص العديدة في مجرى المساق للتعمق بها.

رابعاً: الشق العملي

نقترح على المحاضرين والطلاب تنفيذ واحد أو أكثر من الأنشطة التالية:

حضور فيلم وثائقي وكتابة تحليل عنه، على أن يراعي فنيات الكتابة الصحافية النقدية للفيلم الوثائقي.

بإمكان المحاضر أن يقسم الطلبة إلى مجموعات، تقوم كل مجموعة بعمل موعد مع سينمائي أو مخرج وثائقي وتلتقيه وتطرح عليه أسئلة وتصيغ مقابلة صحافية قابلة للنشر وربما التواصل مع وسيلة إعلام لنشرها.

استضافة مخرج وثائقي في إحدى المحاضرات وتنظيم حوار شامل بينه وبين الطلاب، على أن يقوم الطلاب بعد اللقاء بصياغة بروفايل صحافي عن هذا المخرج.

الاتفاق على اسم فيلم وثائقي مميز بين المحاضر والطلاب وعرضه في المحاضرة وإدارة حوار نقدي حوله بعد العرض.

خامساً: قراءات إضافية

مدانات، عدنان. 2011. *السينما التسجيلية- الدراما والشعر*. عمان: مؤسسة عبد الحميد شومان.

إبراهيم، بشار. 2001. *السينما الفلسطينية في القرن العشرين*. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.

جرجورة، نديم. 2000. *مي المصري: حياة في السينما*. مجلة الدراسات الفلسطينية، العدد 44 (خريف 2000). https://bit.ly/39ZQvZO. (تاريخ الدخول 12 نيسان/ أبريل، 2020).

سلوم، كاظم مرشد. 2012. *سينما الواقع- دراسة تحليلية في السينما الوثائقية*. بغداد: صفحات للدراسات والنشر.

خليفي، جورج. 2003. *السينما الفلسطينية: ذكريات ومشاهد مفقودة*. مجلة مشارق، العدد 20 (ربيع 2003).

الأسبوع الحادي عشر:

تغطية الموسيقى والأغنية

إعداد: عارف حجاوي

كاتب وملحن

أولاً: أهداف الأسبوع

- مساعدة الطلبة كي يقرروا: ما هذا العبث الذي اسمه «أذن موسيقية».
- تقديم إجابات عن أسئلة مثل: ما الصوت، وما العزف، وما السلم الموسيقي؟
- التعرف على أسس الموسيقى الثلاثة: حدّة الصوت، والزمن، ونوع الصوت.
- فهم «الخربشة» التي ترونها على ورق النوطة أمام العازفين: ما هذه الأسطر الخمسة والعلامات المعقوفة والعصي السود وذيولها؟
- الاطلاع على ما يراه الكاتب فقْراً في الجملة النغمية الفلسطينية، زريف الطول والدلعونا، هل سيجرب طالب أو طالبة أن يخترع نغماً جديداً لكلمات جديدة؟
- أصابت فلسطين نكبة، لكن ظل لها موسيقى وموسيقارون، وأصابت النهضة العربية هزائم أنتجت عبثاً موسيقيّاً، فما العلاقة بين السياسة والموسيقى؟

ثانياً: الخطة التعلمية

ثلاث نصائح أقدمها لأي محاضر في أي جامعة فلسطينية يريد تدريس هذه المادة:

- هذه مادة للقراءة المسالمة الخالية من كل عنف التعليم والامتحانات والعلامات.
- استضف عازفاً وسلمه المحاضرة الأولى.
- استضف مطرباً ودع الطلبة يرددون معه الأغاني.

ثالثاً: الشق النظري

الموسيقى

الذي يعرف السلم الموسيقي، لن يستمتع بأم كلثوم وبيتهوفن أكثر من الذي لا يعرف السلم الموسيقي. وأستاذ الموسيقى الذي يحسن الغناء والعزف، دون أن يعرف شيئاً عن تدوين الموسيقى، يستطيع أن يكون مفيداً للطلبة في المدرسة والجامعة.

ومثلما عرف الشعر العربي شعراءَ كباراً لا يعرفون شيئاً البتة عن بحور الشعر، عرفت الموسيقى العربية موسيقارين لا يعرفون النوطة، ولا يعرفون عن المقامات سوى القليل. المسألة ليست مسألة معرفة.. بل مسألة شغف.

هناك شخص يستمتع بالموسيقى استمتاعاً محدوداً بحدود قريته أو وطنه، وهناك شاب يستمتع بموسيقى زمنه، ولا يطور ذائقته لتضم موسيقى زمن مضى. وهناك شخص ذو ذائقة موسيقية واسعة في الجغرافيا وعميقة في الزمن، وهو ليس بالضرورة أفضل من صاحب الذائقة الضيقة.

سأجعل أهداف هذا الفصل كثيرة، لأنه فصل تثقيفي لا أكاديمي. والفرق واضح: الأكاديمي يحصر نفسه في موضوع ضيق ويتعمق فيه. والتثقيفي يفتح الآفاق ويعرض على المتلقِّي ألواناً من المعرفة ومن الحث على التذوق.

الهدف الأول: التعريف بصنوف شتى من الموسيقى والغناء. والهدف الثاني: التحدث عن الموسيقى بحب لتشجيع المتلقي على أن يوسع ذائقته. والهدف الثالث: التحدث عن الموسيقى حديثاً نظريّاً. وبه سأبدأ.

ما هي الموسيقى؟ أرجو ألا ينصرف القارئ عني بسرعة ظانّاً أنني سأقول الكلام المكرور الممجوج من شاكلة أن الموسيقى حديث الروح، والوجدان، والحنان. أبداً! فهذا شيء لا أحسنه.

تنبيه: عندما نقول موسيقى، فنحن نعني ما يخرج من أوتار العود والكمان، ومن حنجرة الإنسان أيضاً. ألست ترى أن الآلات الموسيقية تستطيع أن تعزف وحدها الجملة التي يغنيها المغني؟

الموضوع الأول: ما هي الموسيقى؟

الموسيقى مجموعة أصوات متفاوتة في الحدَّة، وتفاوتها يكون بنسب محددة.

مثال1: صوت صفارة الحريق (طووووط) هو صوت واحد له حدَّة واحدة. وهو ليس موسيقى لأنه ليس «مجموعة» أصوات كما قلنا قبل سطرين.

مثال2: صوت صفارة سيارة الشرطة (طييي طاااا) هو صوتان متعاقبان لكل منهما حدة مختلفة ومعلومة. وهو يشبه نهيق الحمار الذي يعبر عنه الإنجليز بعبارة (إي آ). ها قد اقتربنا من الموسيقى، بل هي موسيقى بحسب تعريفنا. هي موسيقى ساذجة: صفارة الشرطة والنهيق.

مثـال3: هـل الصـوت العـذب للمذيعـة الكوريـة التـي تقـرأ الأخبـار موسـيقى؟ نحـن لا نفهـم كلامها، ولكننـا نحـس بـأن صوتهـا رقيـق. الرقـة لا تكفـي. نلاحـظ في قراءتهـا مجموعـة مـن الأصوات المتفاوتـة في الحـدَّة، ولكـن هـذا التفـاوت لا يكـون بنسـب محـددة. ارجـع لطفـاً إلى التعريـف.

مثـال4: هـل صـوت أم كلثـوم وهـي تقـول (عـلى بلـد المحبـوب وديني) موسـيقى؟ الجـواب: نعـم. هـي في هـذا المقطـع تـردد أصواتـاً ذواتِ حـدَّة متفاوتـة، والنِسَـب بينهـا معلومـة.

والآن إلى آلـة موسـيقية بسـيطة، وهـي الربابـة ذات الوتـر الواحـد: يسـحب عبـده مـوسى قوسـه عـلى الوتـر فيصـدر الوتـر صوتـاً، ثـم تـراه يضـع سـبابته ويضغـط عـلى الوتـر، فبهـذا يصبـح الجـزء الرنـان مـن الوتـر أقـصر، ويسـحب القـوس فيصـدر صوتـاً آخـر، ثـم يضغـط بإصبعـه الرابـع البنـصر، «إصبـع الخاتـم»، فيكـون قـد قـصَّر الوتـر أكـثر، ويسـحب قوسـه، فهـا هـو صـوت ثالـث. ويعـود فيعـزف عـلى الوتـر حـرّاً كـما في المـرة الأولى، ثـم إذا هـو يزحـف بيـده التـي تمسـك عنـق الربابـة ويضغـط عـلى الوتـر في مـكان أبعـد، فهـذا صـوت مختلـف. وتتـوالى الأصـوات.. ومـا نسـمعه نحـن هـو لحـن أغنيـة (يـا عنيِّـد يـا يابـا) لكـن دون كلام.

فلـو أمسـكتَ بالربابـة ووضعـت أصابعـك وسـحبت قوسـك تريـد تقليـد عبـده مـوسى، لاكتشـفت أن مـا تصنعـه ضجيـج لا علاقـة لـه بالأغنيـة. فـما السـحر في أصابـع عبـده مـوسى؟

هـذا العـازف الماهـر يضـع أصابعـه في مواضـع معلومـة، فيقـصر الوتـر اليتيـم بنسـب محـددة لإنتـاج أصـوات متعاقبـة ذات حِـدَّات (جمـع حِـدَّة) متفاوتـة وبنِسَـب معلومـة.

أنـت تعـرف أنـه كلـما كان الوتـر أقـصر كان الصـوت أحـدّ. ولـكي يخـرج عبـده مـوسى عـدداً وافيـاً مـن الأصـوات المتفاوتـة في حدتهـا، فهـو يسـتعمل أصابعـه الأربعـة، وأمـا الإبهـام، فهـو يمسـك برقبـة الربابـة فقـط. ويزيـد فيحـرك يـده عـلى عنـق الربابـة لـكي يضغـط الوتـر في أماكـن أعمـق فيصـدر أصواتـاً أحـدّ.

قـد يـبرز لديـك سـؤال: لمـاذا الربابـة ذات وتـر يتيـم، بينـما العـود ذو خمسـة أوتـار؟ الجـواب: الربابـة تـؤدي ألحانـاً شـعبية بسـيطة، وعـدد الأصـوات التـي تحتاجهـا هـذه الألحـان ليـس كبـيراً. والعـود لـه أوتـار مختلفـة في الحـدّة أصـلاً، وكل وتـر نشـده شـدّاً مختلفـاً. نبـدأ العـزف عـلى أحـد الأوتـار ونضغـط بأصابعنـا لتقصـير الوتـر بحسـب سـير اللحـن، فـإذا اقتـضى الأمـر صوتـاً أكـثر حـدة، فنحـن ننـزل إلى الوتـر الـذي تحتـه، بـدلاً مـن أن نزحـف بيدنـا عميقـاً عـلى الوتـر نفسـه. أوتـار العـود متدرجـة في الشـدَّ. والفكـرة مـن وجـود خمسـة أوتـار أن نريـح يدنـا مـن الزحـف عـلى وتـر واحـد. فيدنـا اليـسرى تبقـى في موضعهـا والأصابـع تضغـط عـلى أماكـن شـتى في الأوتـار الخمسـة، مـا ينشـأ عنـه عـدد مـن الأصـوات يفـوق مـا تنتجـه الربابـة.

كل حديثنـا مركـز عـلى نقطـة واحـدة تمثـل جوهـر الموسـيقى: وهـي التفـاوت في حـدة الصـوت. وسـنبقى في هـذه النقطـة بعـض الوقـت. والآن، نحـن بحاجـة إلى قليـل مـن علـم الفيزيـاء، لـكي نعـرف قصـة النِسَـب المتفاوتـة والمحـددة بـين الأصـوات المتعاقبـة التـي تصنـع الموسـيقى.

مـا هـو الصـوت أساسـاً؟ لـكي نطمـئن أنفسـنا إلى أننـا مقدمـون عـلى شيء سـهل نسـتذكر (الضـوء)،

فقـد تعـب العـلماء في فهـم طبيعـة الضـوء، وجـاء آينشـتاين وكانـت لـه نظريـة. ثـم جـاء بعـده نـاس نقضـوا نظريتـه، وركـب رأسـه قليـلاً ثـم أقـرَّ بـأن النظريـة الكميـة (الكوانتـم) تفـسر ظواهـر كثـيرة بأحسـن مـن نظريتـه. ولا يـزال العلـم يسـعى لفهـمٍ أفضـل لطبيعـة الضـوء.

الصـوت أسـهل. فلـئن كان تفسـير الضـوء يدخـل في حيـز الإلكترونيـات وفيزيـاء الدقائـق، فـإن الصـوت يمكـن فهمـه ميكانيكيّـاً.

عندمـا تقـرع الملعقـة بالصحـن، يَصـدُر رنـين (ترررن)، وعندمـا تقـرع المغرفـة الكبـيرة بالصحـن نفسـه، يصـدر رنـين أغلـظ (طراااان). الملعقـة تهتـز اهتـزازات كثـيرة لا تلاحظهـا العـين.. تهتـز مئتـي مـرة في الثانيـة الواحـدة. وهـذه الاهتـزازات ينقلهـا الهـواء فيهتـز بنفـس القـدر، ويـضرب هـذا الهـواء المهتـز طبلـة أذنـك فتهتـز بنفـس القـدر. فيسـجل مخـك صـوت (ترررن). والمغرفـة أكـبر فهـي تهتـز مئـة مـرة لا مئتـين، وينقـل الهـواء الاهتـزازات بنفـس الطريقـة ويسـجل مخـك صـوت (طراااان).

والدليـل عـلى أن الهـواء هـو الـذي ينقـل الصـوت تلـك التجربـة المدرسـية التـي يضعـون فيها جرسـاً في دورق ويفرغـون الـدورق مـن الهـواء. فأنـت تـرى الجـرس يتحـرك ولا تسـمع صوتـه. فـإذا مـا فتحـت الصـمام ودخـل الهـواء إلى الـدورق سـمعت الصـوت.

فـما هـو الصـوت؟ هـو بـكل بسـاطة اهتـزاز الأشـياء. كل صـوت في الدنيـا هـو اهتـزاز. ولـكل جسـم مـن الأجسـام مقـدار اهتـزازي (هـذا ليـس مصطلحـاً.. هـو تعبـير مـن اختراعـي). ونقـول لهـذه الاهتـزازات ذبذبـات. هـذا اسـمها العلمـي.

وسـأعود إلى الإذاعـة، وهـذه المـرة إلى نفسي وليـس إلى المذيعـة الكوريـة. فقـد عملـتُ في الإذاعـة. تسـمعني أقـرأ أخبـاراً أو أشـعاراً، فتسـمع اهتـزازات متعاقبـة لكنهـا ليسـت غنـاء ولا موسـيقى. هـي اهتـزازات غـير منضبطـة بنسـب معلومـة. لكنهـا تـؤدي معنـى الـكلام، والسـلام.

قبـل أن أقـرأ أولى نـشراتي في البـي بي سي، وهـي أول إذاعـة عملـت بهـا، قـال لي المرحـوم حسـن أبـو العـلا، صوتـك كويـس وعريـض، ومـشى الحـال. هـي قـراءة فيهـا قـدر مـن التعبـير، وفيهـا ذبذبـات طبعـاً (لا تنـس: كل صـوت في الدنيـا، مـن انفجـار القنبلـة إلى أغنيـة غـاب القمـر يـا ابـن عمـي، مكـون مـن ذبذبـات). وعندمـا غنيـت أول مـرة في حيـاتي (ربمـا كان عمـري ثـلاث سـنوات) قـال لي أحدهـم، أو إحداهـن: اسـكت. بالطبـع أنـا لا أتذكـر هـذه الحادثـة. لكنهـا قـد وقعـت بالتأكيـد. ذلـك أننـي ظللـت أعـرف أن صـوتي ليـس جميـلاً في الغنـاء. لكننـي ظللـت أدنـدن. وصرت أعـرف بكـثرة المـراس كيـف أضبـط صـوتي ليُخـرج الدرجـات الصحيحـة.

صـوت الإنسـان ينتـج عـن اهتـزاز مـا يسـمى الأحبـال الصوتيـة التـي لم أرهـا ولم ترهـا أنـت، فهـي موجـودة في الحنجـرة، لكننـا نصـدِّق مـا يقولـه الأطبـاء الذيـن رأوهـا.

الآن سـأغني. سـأبدأ بصـوت (آه)، وسـيكون عـدد الذبذبـات **146** ذبذبـة في الثانيـة. ثـم سـأتبعه بصـوت (إي) وعـدد ذبذباتـه **220** ذبذبـة، وسـأكرره (إي)، وسـأكرره ثالثـةً (إي)، ثـم سـأعود وأصـدر الصـوت الأول (آه). فهـذه خمسـة أصـوات متعاقبـة (آه إي إي إي آه). هـل عرفـت مـن المكتـوب أمامـك مـا هـو اللحـن؟ لـو كنـت معـي وسـمعتني أصـدر هـذه الأصـوات لقلـت مـن فـورك: هـذه

(على دلعونا) الأغنية الشعبية المعروفة في بلاد الشام. فلماذا لم تعرف أنها تلك الأغنية من تلك الكلمات: (آه إي إي إي آه)؟ السبب أنك لم تسمعها بذبذباتها.

ولو عزفت لك على العود خمسة أصوات ذبذباتها (146 + 220 + 220 + 220 + 146) لعرفت فوراً أن هذا لحن على دلعونا.

الذبذبة هي عدد الاهتزازات التي يصنعها وتر العود أو الحنجرة البشرية.

نعود إلى تعريفنا: الموسيقى مجموعة أصوات متفاوتة في الحدَّة، وتفاوتها يكون بنسب محددة.

لو جاء أحدهم وغيَّر في عدد بعض الذبذبات قليلاً، فقد ندرك أن اللحن هو (على دلعونا)، ولكننا سننزعج من غنائه، لأن فيه نشازاً، ولو غيَّر في عدد الذبذبات كثيراً لما عرفنا اللحن.

المهم: النسب بين كل ذبذبة وأخرى.

ولو جاءت مغنية سوبرانو وغنت «على دلعونا» بالذبذبات التالية: (292 – 440 – 440 – 440 – 292) لقلنا لها براڤو ولعرفنا الأغنية فوراً. لقد غنتها بصوت حادّ ولكنها حافظت على النسب. إن كنت ممن يعبأون بالحساب، فقارن بين غنائي وغنائها، وستجد أن عدد ذبذباتها ضعف عدد ذبذباتي بالضبط.

تسمع المقرئ عبد الباسط عبد الصمد يقرأ الآية بصوت غليظ، ثم يعيدها بصوت حاد. فهو يضاعف عدد الذبذبات. يقولون: هو ينتقل من «القرار» إلى «الجواب».

وأنا لا أملك مساحة صوت واسعة لأتمكن من غناء اللحن نفسه مرة من القرار وأخرى من الجواب. صوتي ضيق المساحة. وهو عموماً ليس صوتاً غنائيّاً جميلاً، لكنه يضبط الذبذبات.

الآن سآخذك إلى درجة أخرى، بعيدة قليلاً عن فيزياء الصوت، وقريبة من مصطلحات الموسيقيين. فليس معقولاً أن تكون قرأت الألف وثلاثمئة كلمة السابقة ولما تسألْ نفسك عن مصطلحات مثل دو، ري، مي. فإن كنت تعرف هذه الأشياء فمرحى. وإلا فتابع القراءة.

الموضوع الثاني: قصة دو، ري، مي

البشر عشوائيون فيما يصطلحون عليه. لماذا تتكون الساعة من ستين دقيقة؟ أما كان أسهل أن تكون مئة دقيقة؟ ولماذا الأسبوع سبعة أيام؟ حاولت الثورة الفرنسية أن تجعل الأسبوع عشرة أيام، وفشلت. لقد ورثنا هذا وذاك عن السومريين قبل أربعة آلاف عام وثبتنا عليه. نحن كسالى لا نحب التغيير.

اليونانيون القدامى (وفيثاغورس بالذات) أسسوا الموسيقى على سبع درجات. ولم نغير ذلك. بقيت أحرف الموسيقى سبعة. وكيلا تنتظر فها هي: (دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي).

ومع التجربة ثبتت هذه الذبذبات، وها هي: (دو= 130 / ري= 147 / مي= 165 / فا= 175 / صول= 196 / لا= 220 / سي= 247).

المهم هو النسب القائمة بين هذه الذبذبات. ستجد راعياً فلسطينيّاً يغني الدلعونا بصوته الغليظ، وستجد ابنته تغنيها بصوتها الحاد، وابنه يغنيها بصوت متوسط الحدة. وكلهم يغنون

الدلعونـا بشـكل صحيـح، فهـم مـن النـاس الذيـن يحبـون الغنـاء ويتقنونـه ولا ينشـزون، ورغـم الفـرق في حـدة الصـوت بـين الثلاثـة، فالأغنيـة صحيحـة اللحـن. والسـبب: النسـب بـين الذبذبـات ثابتـة. فأمَّا إذا غنـى المغنـي بمصاحبـة العـود، فعليـه أن يلتـزم بالذبذبـات الأساسـية التـي نفـترض أن أوتـار العـود مضبوطـة عليهـا.

سنمكث فقرة أخرى أو فقرتين مع الدو ري مي، حتى يرسخ المفهوم.

هـذه الـدو ري مـي تسـمى السـلم الموسـيقي. ولـكي تصنـع لحنـاً، فأنـت تختـار مـن الأحرف السـبعة مـا تريـد. فيمكنـك أن تجعـل لحنـك (مـي دو سي دو مـي مـي مـي دو ري صـول مـي) ويمكنـك أن تجعلـه (دو صـول صـول لا لا سي ري دو دو دو). هـذا يعتمـد عـلى ذوقـك وعـلى تـراث بلـدك الموسـيقي. فقـد تربـت آذاننـا عـلى أنمـاط معينـة، وتربـت آذان الهنـود عـلى أنمـاط أخـرى. فمثـلاً في موسـيقانا الشـعبية لا نقفـز كثـيراً مـن الحـرف الأول إلى السـابع ثـم إلى الخامـس ثـم إلى السـابع. نفضـل التـدرج فنأخـذ الحـرف الثـاني فالثالـث وربمـا قفزنـا قفـزة بسـيطة إلى الخامـس ثـم نعـود إلى الثـاني فـالأول فالثـاني. في الغنـاء الأوروبي يقفـزون قفـزات أوسـع.

وحتـى تعرفنـي عـن قـرب أكـثر، فاعلـم أننـي أجـد مشـقة في تـرداد لحـن (هـابي بيرثـداي تـو يـو) ففيـه قفـزات غـير مألوفـة في نمطنـا اللحنـي. ولأننـي لا أحـضر أعيـاد الميـلاد ولا أقيمهـا لنفـسي، ولا لأحـد، فقـد أعفيـت النفـس مـن هـذا اللحـن. وهـا هـي حروفـه الصحيحـة بأرقامهـا (مـن واحـد إلى سـبعة.. بحيـث دو 1، وري 2 إلـخ)، لـترى القفـزات: (1 /1 /2 /1 /4 /3 /1 /1 / 2/ 1 /5 /4 /1 / 1/ 8/ 6 / 4 / 3/ 2 / 7 / 7 / 6 / 4/ 5 / 4). هـل رأيـت هـذه القفـزة مـن واحـد إلى ثمانيـة؟ والقفـزة مـن اثنـين إلى سـبعة؟ بكلـمات أخـرى، فنحـن في موسـيقانا نتـدرج ونقفـز قفـزات صغـيرة مـن صـوت غليـظ إلى حـاد أو بالعكـس، وأمـا الموسـيقى الأوروبيـة، فتقفـز قفـزات واسـعة.

هـذا اللحـن الأمـيركي الأصـل الـذي بلـغ عمـره 125 سـنة، هـو بحسـب كتـاب غينيـس اللحـن رقـم واحـد في العـالم كلـه مـن حيـث سـهولة تمييـزه. ومـع ذلـك أسـتطيع بسـهولة أن أقـول إن هـذا اللحـن بعيـد في نمطـه عـن موسـيقى بـلادي، وكثـير مـن العـرب ينشـزون في القفـزة الكبـيرة.

هـل انتبهـت إلى أن ضمـن الأرقـام السـابقة التـي تمثـل لحـن (سـنة حلـوة يـا جميـل، هـابي بيرثـداي تـو يـو)، رقـم ثمانيـة؟ نحـن قلنـا إن الموسـيقى سـبعة أحـرف. ونقـول الآن إن هـذه السـبعة تـأتي بعدهـا سـبعة أخـرى ذبذباتهـا ضعـف ذبذبـات السـبعة الأصليـة، ثـم تـأتي سـبعة ثالثـة ذبذباتهـا ضعـف الثانيـة، وهكـذا. وتـرى لوحـة مفاتيـح البيانـو وفيهـا سـبع سـبعات. ويسـمون كل سـبعة أحـرف ديوانـاً. وعـلى عـودي يوجـد ديوانـان فقـط وأنـا أكتفـي بهـما، فالموسـيقى التـي أحبهـا وأعزفهـا موسـيقى عربيـة ليـس فيهـا قفـز كثـير.

أحـس أننـي اسـتطردت قليـلاً. فلنجمـل مـا تقـدم: السـلم الموسـيقي سـبعة أحـرف لـكل حـرف ذبذبـة ثابتـة (أي عـدد اهتـزازات معلـوم)، والنسـب بـين هـذه الذبذبـات ثابتـة. فمـن كان صوتـه واسـعاً اسـتطاع أن يغنـي بعـض أحـرف السـلم التـالي المضاعـف، وبعـض أحـرف السـلم السـابق.

وكل حديثنا مركز على السلم الأساسي. الموجود في كل الآلات الموسيقية.

الموضوع الثالث: الموسيقى الشرقية

في الشرق الأوسط (بلاد العرب، وإيران، وتركيا) سلالم موسيقية كثيرة. أكثر بكثير مما في الموسيقى الأوروبية. ففي الموسيقى الأوروبية يخرجون عن السلم الأساسي خروجاً محدوداً فتراهم يقسمون المسافة بين الـ دو والـ ري نصفين. فبدل أن يكون فارق الذبذبات بين دو و ري 16 ذبذبة، يجعلونها 8 ذبذبات عندما يخرجون عن الأصل، فيقولون هذه دو طبيعية تلحقها ري ناقصة. نحن في موسيقانا الشرقية نقسم المسافة أربعة أرباع وليس نصفين فقط. ومن هنا مصطلح (الربع تون).

سأكتب لك صورة مقام الراست في موسيقانا الشرقية: (1= دو طبيعية، 2= ري طبيعية، 3= مي ناقصة ربع عدد الذبذبات، 4= فا طبيعية، 5= صول طبيعية، 6= لا طبيعية، 7= سي ناقصة ربع عدد الذبذبات). إن قرأ كلامي زميلي مهندس الصوت الإنجليزي في إذاعة البي بي سي، فقد يقول: لا بأس بنقصان ربع الذبذبات هنا وهناك، لا يؤثر. ولكن زميلي نفسه كان يسمع الموسيقى العربية من مقام الراست ويحس أن هذا نشاز. هو لا يستمتع بهذا، ولا يحس به إحساس طرب، بل إحساس انزعاج. (الحادثة حصلت، وسألته فكان ذاك جوابه).

نحن نطرب لهذا، نسمع أغنية أم كلثوم «أروح لمين» وهي على مقام الراست، ونطرب.

في موسيقانا الشرقية، نغير الذبذبات تغييرات محسوبة ونثبت عليها فتنشأ لدينا مقامات عديدة. (أوصلها بعضهم إلى 119 مقاماً، ولكن المقامات الأساسية التي نكاد لا نخرج عنها لا تتجاوز العشرة).

إن تغيير حدة الصوت بين درجة موسيقية وأخرى ينشئ سلالم مختلفة. والأغنيات الشعبية في العادة تلتزم بسلم معين ولا تخرج عنه. فأما الأغنيات التي نسمعها من فيروز، وأم كلثوم، وعبد الوهاب، ففيها تنقل بين السلالم.

قد وضعنا في الصفحات السابقة الأساس الأول للموسيقى، وهو (حدّة الصوت). والآن إلى الأساس الثاني: الزمن.

الموضوع الرابع: الأساس الثاني للموسيقى: الزمن

تقول (تووو تي تو/ تيي تو تو/ تيييييي/ تي تي تي تووو). أنت استعملت في هذا اللحن حرفي (تو) و(تي). حسناً، تعاقبَ أكثر من صوت بذبذبات ذات نسب صحيحة.. فهذه موسيقى. لكنك تلاحظ أن (تووو) استمرت 4 ثوانٍ، و(تي) ثانيتين، و(تيي) 4 ثوانٍ، و(تيييييي) 8 ثوانٍ، و(تي) ثانية واحدة. فهل يُسمح لنا بأن نأتي بحرف مدته ثانية ونصف الثانية؟ الجواب: لا. علينا الالتزام بمضاعفات مرتبة. وسؤال آخر: لو كان الجهاز الذي نسمع من خلاله هذا اللحن فيه خاصية التسريع (مثل جهاز البيك أب القديم) فماذا يحدث؟ يحدث أن اللحن يصبح سريعاً. ولكن النسبة الزمنية التي يستغرقها كل حرف تبقى ثابتة: كل صوت موسيقي يدوم مدة معينة أو ضعفها أو نصفها أو ربعها أو ثلاثة أمثالها. تسريع الأغنية يجعلها مختلفة على الأذن ولكننا نظل نميزها لأن

النسب بين الذبذبات ظلت ثابتة، رغم أن حدة الصوت زادت، وأزمان الحروف الموسيقية ظلت نسبها ثابتة رغم أن كل حرف نقص زمنه بسبب التسريع.

والذي يضبط سرعة اللحن ضابط الإيقاع. (صاحب الدربكة أو الدف). وطبعاً، إذا كان المغني يقول موالاً فقد يمد في الحرف بلا حساب، ثم يأخذ نفساً عميقاً ويقول بضعة أحرف بأطوال شتى، ولا يراعي كل المراعاة الزمن، فليس هناك إيقاع يصاحبه. هو في الموال يلتزم بالأطوال الزمنية ومضاعفاتها «بعض» الالتزام.

عندما دون بعض الألمان قراءة قرآنية، وجد أن من المناسب أن يكتب عدد الثواني لكل حرف، فالتجويد القرآني -رغم أنه يسير سيراً دقيقاً على المقامات والذبذبات بلا أي خلل- ليس منضبطاً بإيقاع.

الإيقاع هو صوت الطبلة عندما تقول (دم). وكثير من الموسيقى ملتزم بالأزمان وبالإيقاع. تجتمع عدة أحرف موسيقية في كتلة زمنية، ثم يأتي صوت الطبلة (دم) ليعلن بدء زمرة جديدة من الأحرف الموسيقية التي تتباين أطوالها، ولكنها يجب أن تكون في المجموع مماثلة للزمرة السابقة، ثم يأتي الـ (دم) في موعد ثابت. وهكذا تتكون الأغنية من كتل مختلفة في ترتيب وأطوال الأحرف الموسيقية بداخلها، ولكن كل زمرة لها الزمن نفسه الذي لسابقتها وللاحقتها. ويسمون هذه الزمرة الزمنية المازورة. وسماها بعضهم الباطوطة.

لو ركز السامع للأغنية في صوت الطبلة وحدها ونقر بيده على المنضدة مع كل (دم)، لرأى أن الزمن بين الدم والدم ثابت دائماً. الموازير في الموسيقى متساوية.

ولنخترع لحناً:

(تم تم تم تاام تاام/ تااام تم تم تاام تم تم/ تااام تاام تاام تم تم/ تاام تاام تاام تاام).

في هذا اللحن البسيط تمثل (تم) وحدة زمنية، و(تاام) ضعف الوحدة الزمنية. ولو نقر القارئ على المنضدة وهو يقرأ السطر اللحني لشعر بأن هناك إيقاعاً منتظماً. (انتظروا حتى أجرب هذا السطر على بعض الناس وسأخبركم بالنتيجة).

ملاحظة مؤسفة: التجربة الأولى لم تنجح. فإذا جربتها مراراً، فسأخبركم بالنتيجة.

ملاحظة مؤسفة أخرى: جربتها على محرر الكتاب، فلم يفلح في ترداد هذه التم تم تم بإيقاع. جرب بنفسك، واستعمل أقصى ما عندك من خيال.. وانقر على المنضدة. بالتوفيق.

بعد هذا الكلام عن (الزمن) في الموسيقى، وما سبقه من كلام أكثر عن (حدَّة الصوت)، بقي أمر نظري صغير لن يرهق القارئ.

الموضوع الخامس: طبيعة الصوت

العود يقول اللحن، ويقوله الكمان، ويقوله القانون، ويقوله المغني. لكن اللحن هو نفسه. فما الفرق؟ الزمن واحد. وحدَّة الصوت واحدة. والفرق هو في النوعية. فالعود له طبيعة

بسبب تجويفه ونوع الخشب الذي صنع منه، والقانون له تجويف مختلف وخشب مختلف، وكذا الكمان. وصوت المغني قد يكون رقيقاً كصوت نجاة وهي تقول (لا تكذبي)، وقد يكون عريضاً كصوت عبد الوهاب وهو يغني أغنية (لا تكذبي) نفسها. هناك عناصر كثيرة تتحكم في طبيعة الصوت، وهذا مجال لا يعبأ أهل الموسيقى بدرسه دراسة علمية، فالموزع الموسيقي يحدد الآلات، ويحدد طريقة العزف أحياناً، ولا يهتم بدراسة سبب الاختلاف بين العود والقانون. لكن علماء الفيزياء، يصدرون الأبحاث العميقة في مسألة (نوعية الصوت) أو كما يسميها الألمان «لون الصوت». هناك ذبذبات فرعية شتى تصاحب الذبذبة الأساسية لكل حرف موسيقي. وتشكل هذه الذبذبات جميعاً طيفاً يؤدي في النهاية إلى صوت ذي طبيعة معينة. نترك هذا الأمر للمختبرات المتخصصة.

الموضوع السادس: فقرات عن التدوين الموسيقي

ترى في ورقة النوطة أن السطر الواحد مكون من خمسة خطوط متوازية. وهذه الخطوط تصلح لتدوين أنغام العود ذي الأوتار، وأنغام الناي الذي ليس له أوتار، وأنغام الحنجرة البشرية التي لا نرى أوتارها، وأنغام كل الآلات.

الأسطر الخمسة

الأسطر الخمسة تحدد حدَّة الصوت. فإذا وضعنا العلامة الموسيقية في الأسفل فهي غليظة، وإذا وضعناها في الأعلى فهي حادَّة، ولكل سطر ولكل فراغ فيما بين كل سطرين حدَّة معينة. فإن وجدت رأس العلامة الموسيقية موضوعاً على السطر الأول من الأسفل فهو يشير إلى حرف مي (وذبذباته 164 ذبذبة)، فإن وجدت رأس العلامة على السطر الثاني فهذا حرف صول، فإن كان رأس العلامة الموسيقية موضوعاً بين السطر الثاني والثالث من أسفل فهذا حرف لا، وهكذا.

العلامات الموسيقية

العلامات الموسيقية تشير إلى الزمن. تجد علامة ذات رأس أسود تخرج منه عصا، وعلامة ذات رأس أسود ولها عصا وعلى العصا ذيل واحد، فهذه العلامة تعزف في نصف وقت العلامة التي بلا ذيل. وتجد علامة برأس أسود وعصا ولها ذيلان، فهذه تعزف في نصف وقت ذات الذيل الواحد.. وهكذا.

كل علامة موسيقية يشير شكلها إلى مدة عزفها.. ويشير موضعها على الأسطر إلى حدتها. هذا هو ملخص مبدأ التدوين الموسيقي. وتدوين الموسيقى شيء اخترعه الناس قبل ألف سنة، واستقر على شكله الحالي قبل بضع مئات من السنين. لم يكن هناك تدوين في العصور القديمة، فنحن لا نعرف كيف كانت موسيقى اليونانيين ولا العرب القدماء.

هل الموسيقى نظام صارم؟

مما تقدم، يبدو أن الموسيقى يجب أن تكون فرعاً من الرياضيات! ليس هكذا بالضبط. ولم يكن بيتهوفن بالمناسبة متميزاً في الرياضيات. ولا كان موتسارت يعرف شيئاً من الرياضيات عندما عزف ببراعة وهو في الرابعة من عمره. هذا يشبه الشاعر إلياس فرحات الذي قال الشعر ولم يكن يعرف العروض. كان يسمع الشعر ويدرك بأذنه وزنه فيقول على هذا الوزن. هناك فنون كثيرة يسبق الإحساس فيها العلم. ففي اللغة العربية أنماط من الأساليب البلاغية كتبت فيها الكتب الضخمة، ولكن الشعراء في الجاهلية كانوا يقولون هذه الأساليب ولم تكن الكتب قد ألفت.

النوطة الموسيقية موروث

تنظر في ورقة النوطة، فتجد العلامات المتشابكة والمبعثرة بين الأسطر والفراغات، وتجد إشارات كثيرة. فهذه إشارة تعني وجود صمت بقدر معين، وتلك إشارة ترشد العازف إلى أن عليه تكرار جملة موسيقية معينة، وثمة إشارات تأمر العازف بزيادة حدَّة الحرف الموسيقي بنصف درجة، أو بربع درجة (في موسيقانا الشرقية)، وهناك إشارات تأمر العازف بأن يحشر نغمة بين نغمتين على سبيل تحلية اللحن ودون أن يؤثر ذلك على الزمن. وهناك خطوط رأسية تفصل كل زمرة أحرف عن أختها. كل هذا يدرسه المرء مع التطبيق ويحسنه.

فهل نوطة الأسطر الخمسة والإشارات المختلفة ذوات الذيول والتي عدمت ذيول.. هل هي أفضل وأسهل طريقة لكتابة الموسيقى؟ بالتأكيد لا. النوطة الموسيقية هي مثل نظام الساعات والدقائق الذي ورثناه عن السومريين ولم ننشط إلى تبديله. وهي مثل أنظمة الأميال والياردات والباوندات ودرجات الحرارة الفهرنهايتية التي التصقت بالإنجليز والأميركيين زمناً طويلاً وما زالت لها بقايا. وقد تتمكن البشرية ذات سنة من الاتفاق على نظام أفضل. وتوجد في العالم اليوم عدة طرق مختلفة كل الاختلاف لتدوين الموسيقى: موسيقى الريف الأميركية لها طريقة رقمية خاصة في تدوينها، وبعض الموسيقى اليابانية تدون بطريقة مختلفة. وأما موسيقانا الشرقية، فقد أخذت الأسطر الخمسة والعلامات الأوروبية، وزاد الذين دونوا موسيقانا فكتبوها من اليسار إلى اليمين، وهذا سخف ساخف، لأن موسيقانا في أغلبها مصحوبة بكلام عربي، والكلام يكتب فوق الأسطر وهو يسير من اليمين إلى اليسار. فأنت تجد مثلاً السطر التالي: (كْ... دو عَ أَبْ نِّي نْ عَ فَ كَي... لي زا غَ يا) فوق سطر الموسيقى.. وهات يا تحليل. وهذا المثال منسوخ حرفيّاً من كتاب موسيقي مهم هو سليم الحلو. ولو كتب الرجل الموسيقى من اليمين إلى اليسار لكان السطر الكلامي كما يلي: (يا غَ زا لي... كيـ ـفَ عـ ـنـ ـني أبـ عَـ دو.. كْ). (يا غزالي كيف عني أبعدوك).

وقد دوّنتُ عشرات الصفحات من اليمين إلى اليسار.. وبكل سهولة.

كلمات للمعلم والمعلمة

هذا استطراد، نعود بعده لنعرض لثقافات موسيقية شتى.

لا تقولي أيتها المعلمة لطفل صغير إنه ناشز عن المجموعة، وإن عليه أن يسكت أثناء غناء النشيد، فأنتِ إن فعلتِ تكسرين في نفسه شيئاً لن يجبره الزمن. دعيه يغني، واحتالي عليه كي يضبط أوتار حنجرته بتمرين أو نحوه. ولا تقولي للفتاة الشقراء، ابنة المقاول الثري، إن صوتها جميل، ولا تجعليها تؤدي الغناء المنفرد. وحتى لو كانت ذات الصوت الحسن بنتاً فقيرة. أيضاً لا تبرزيها عن أقرانها. الغناء المدرسي مناسبة للفرح، ولضبط الأنغام في الخلايا العصبية للطفل، وليس للتحضير للحفل السنوي الذي يحضره الآباء وحضرة المدير.

الوجدان الموسيقي للطفل يتشكل في سن صغيرة، ينشأ الطفل وهو يسمع ويؤدي موسيقى وغناء من نمط معين ويصل إلى السابعة من عمره فتكون ذائقته الموسيقية قد تشكلت، ويكبر على هذا، ولا يتغير ما استقر في خلاياه العصبية من ضبطٍ للأنغام. ومن مشاهداتي، فإن هناك أطفالاً ذوي قدرات كبيرة في ضبط النغم، وهناك آخرين أقل قدرة. وقد سجل لنا التاريخ قصة الطفل المعجزة موتسارت. ولا سبيل إلى إنكار وجود تمايز.

يتعرض الطفل منذ سن (9 أشهر) أي منذ هو نطفة في بطن أمه إلى أنماط شتى من الموسيقى. يسمع دندنة أمه وهو في بطنها، وتنضبط خلاياه العصبية بعض الشيء، ويسمع في التلفزيون الأغاني الجديدة. بالطبع لن نبقيه في بطن أمه، وسنقول إنه الآن يزحف على الأرض وعمره لم يتعد السنة. فهو يسمع فواتح المسلسلات، ويسمع تجويد القرآن، ويسمع فيروز، وربما بعض الأغاني الشعبية، ويذهب إلى المدرسة فيسمع الأناشيد ويغنيها.

مخ الطفل عجينة لزجة تتشكل موسيقيّاً في وقت باكر، ثم تجمد بالتدريج حتى ليصعب تغييرها بعد سن السابعة. وما نحقن به أمخاخ أطفالنا في هذه السن الباكرة يكوّن وجدانهم الموسيقي.

الطفل في القرية الفلسطينية سيحمل في أعصابه شيئاً غير قليل من الغناء الشعبي الذي يسمعه من دندنات أهله ومن غناء الأعراس، وطفل المدينة قد يسمع بعض المدائح النبوية والتجويد القرآني وكثيراً مما يوجد على اليوتيوب والتلفزيون. وكلا الطفلين يتعرض لتشتيت موسيقي أكثر مما يجب.

الطفل في بريطانيا ينشأ على الأناشيد التي تحمل طابع الموسيقى الأوروبية بسلالمها وطريقتها في القفز بين الدرجات، ويسمع قليلاً من الموسيقى الكلاسيكية من خلال الموسيقى المصاحبة للأفلام، والقليل من الموسيقى الكنسية هذا إن كان أهله من الخمسة بالمئة الذين يرتادون الكنائس.

وجدير بالحضانات والمدارس الابتدائية في بلاد العرب أن تختار شخصاً يحب الغناء لكي يعلم الأطفال الأناشيد. وليس ضروريّاً أن يكون هذا الشخص عازفاً ماهراً أو عارفاً بالسلالم. يكفي أن يكون ذا صوت يؤدي النشيد والأغنية أداء صحيحاً.

الموضوع السابع: الموسيقى في فلسطين

جدير بالمجتمع الفلسطيني كله أن يخرج من البلادة الموسيقية. وهذه قصة صغيرة:

كان النبيل الإنجليزي عاشقاً للموسيقى، ويحب الجملة النغمية (الميلودي) ويطرب لها. ذهب مرة إلى صديقه الموسيقار وأبدى جزعه! ولماذا؟ لأنه خاف أن تنتهي الجمل النغمية. فأحرف السلم الموسيقي سبعة، والموسيقارون ينتشلون منها الجملة إثر الجملة، فلا بد أنه سيأتي يوم ينضب فيه معين الجمل الموسيقية. فطمأنه الموسيقار إلى أن الاحتمالات النغمية تعد بالملايين الكثيرة، وقدم له حسبة رياضية مقنعة فاطمأن هذا النبيل، الذي نسيت اسمه.

فعلام إذاً يلتصق الريف الفلسطيني ببضع جمل نغمية ويظل يكررها واضعاً لها آلاف الأبيات. تنويع كثير في الكلام والأنغام قليلة. هل سنظل نخترع آلاف الأبيات للحن الدلعونا، وآلاف الأبيات للحن زريف الطول؟ لماذا لا نخترع ألحاناً جديدة من تلك الملايين الكثيرة الموجودة في بطون السلالم. ربما كان من أسباب هذه البلادة أن القوّال لا يعزف على آلة، بل يصاحبه شخص آخر على المزمار. فالقوّال صاحب كلام وزجل لا صاحب لحن، وهو يكتفي بالموجود الموروث من الأنغام ويركب عليها كلامه.

وقد صنع الرحبانيان خيراً للموسيقى الشعبية بأغاني الدبكات التي ابتدعوها، فأخذوا من تراث القرية وزادوا عليه، وتفننوا بشكل محدود في الخلط بين السلالم، فتراهما مثلاً يخلطان الصبا بالبياتي في (خبطة قدمكن)، وتراهما يغيران بعض تغيير على لحن الدلعونا.

الموضوع الثامن: التربية الموسيقية والعزف

لا يكفي أن يقف أستاذ الموسيقى أمام الأورغ ويعلم الأطفال نشيداً جديداً. يحسن به أولاً أن يأتي بأورغ فيه ربع النغم. وهذا رخيص، قد يسّرته لنا اليابان بسعر في متناول كل جيب، إن صحت العبارة. فالأورغ الذي ليس فيه «ربع تون» سيعجز عن معظم غنائنا الشعبي. هذا الأورغ يحصرك يا أستاذ الموسيقى في مكان ضيق.

أن يعزف الأستاذ أمر جيد، لكن ماذا عن الأطفال؟

في العالم العربي مصيبة موسيقية هي أننا لا نعزف.

الآلة الموسيقية تفتح لك طرقاً نغمية، وتجعلك قادراً على توليد الألحان. الطبلة وحدها لا تكفي. ولو عدمناها فسوف نتخذ المنضدة طبلة. الطبلة ليس فيها دو ري مي. نحتاج إلى وجود نايات وأعواد وكمنجات في المدارس. ولا بأس بإلغاء حصص التربية الوطنية والتنمية المجتمعية وبعض الحصص من كل المواد الأخرى لصالح حصص الموسيقى.

قد اتضح للسادة القراء أنني لست منخرطاً في التربية الموسيقية. وأن ما أقوله كلام رجل يصف ما سمع عنه لا ما مارسه. غير أنني عملت في مدرسة فيها أستاذ موسيقى، ورأيته مع أورغه، الذي لا يمسه إلا المطهرون، أي هو وحده. وعرفت من ابنتي التي تدرِّس الغناء والأناشيد أن طاقة كبيرة من الفرح تنطلق من وجوه الأطفال وهم يتعلمون أغنية جديدة.

ولمعلم الفن في المدرسة دور. الفن ليس رسماً على ورق فقط. هو موسيقى أيضاً. وجدير بالمعلم الذي يعرف فن الرسم، أن يشجع الطلبة في شتى مراحل الدراسة على الاستماع إلى الموسيقى. قال لي أحدهم إن الدكتور فواز طوقان، أستاذ اللغة العربية في الجامعة الأردنية، جاء يوماً إلى محاضرته وبيده مسجل فيه كاسيت لفيروز. وقال لطلبته: اسمعوا! كأنه كان يسمع في ليلته أغنية وأعجبته، وأراد أن يشاركوه. لعل تلك الحادثة البسيطة صنعت ثقباً جميلاً في عقول الطلبة، فقد رواها لي من رواها معجباً بها.

فيما يلي سأعرض لأنماط موسيقية بعيدة وقريبة على سبيل التثقيف الموسيقي.

الموضوع التاسع: الموسيقى الشعبية والمصنوعة في فلسطين

أما زلت تذكر أن كلمة موسيقى تعني (العزف والغناء)؟ في ريف فلسطين غناء، وقليل جدّاً من العزف. وفي المدن الفلسطينية، ونعني ما بقي منها، يوجد أكل هوا، وكثير من عمرو دياب ونانسي عجرم.

يحاول بعض الشباب المتدينين إحياء المدائح والتواشيح الدينية في القدس. ولم نعد نسمع في أعراس المدن الأغاني الشعبية المدينية. وكان في نابلس مغنيتان (حجِّيَّة وأم عمر) تغنيان في الأعراس وتنقران على الطبلتين (النقرزان)، وقد انتهى هذا قبل نحو خمسين سنة. وغاية ما تأتي به نساء نابلس اليوم أن يغنين «واجب علينا واجب» و»إمه يا إمه، الله يخلي له إمه». ولا أدري ماذا يفعلن مع العريس اليتيم. لعله يحظى بواجب علينا واجب وكفى. ولا أعرف إن كان فن النواحات في المآتم قد بقي منه شيء؟ ربما فقط المثل الشعبي (فلان يأكل أكل اللطامات).

في الريف الفلسطيني كلام كثير وأنغام قليلة. فالعتابا والميجنا والمعنَّى والدلعونا وزريف الطول والجفرة والقرَّادي.. كل هذا على مقام البياتي. وكل لون من هذه الألوان هو عبارة عن جملة موسيقية واحدة صقلها الزمن صقلاً فغدت كالدرهم المسيح وليس فيها مجال للتلوين. وأبو الزلف والشروقي ومرمر زماني وع الماني من مقام الهزام. ويتسلل مقام الصبا في ليا وليا ويا هويدلك.

ثم لماذا نطالب الناس في أريافهم بأن ينوعوا في الألحان! فإن اختاروا أن يبثوا همومهم وأفراحهم عبر جمل موسيقية محدودة فهذا ما اختاروه. على الأقل هم ليسوا في بلادة أهل المدن.

كان يمكن لفلسطين أن تصنع في الموسيقى أكثر بكثير مما صنعت لولا أنها تمزقت. وقبل التمزق – وحتى بعده – كانت لفلسطين موسيقى مصنوعة.

الموسيقى المصنوعة هي تلك الموسيقى التي يؤلفها مؤلف.

أخرجت فلسطين الانتدابية موسيقيين درسوا أو درّسوا في مدرسة تيرا سانتا أشهرهم رياض البندك وأغسطين الأعمى وسلڤادور عرنيطة ويوسف البتروني. ووجد هؤلاء في قاعة جمعية الشبان المسيحية بالقدس منفذاً لبث موسيقاهم التي كانت تجمع بين النمط الأوركسترالي

الأوروبي والموسيقى العربيـة. وعندمـا أنشـئت إذاعـة القـدس عـام 1936، اسـتقطبت فلسـطينيين وغـير فلسـطينيين، ثـم ورثتهـا إذاعـة الـشرق الأدنى ثـم إذاعـة رام اللـه. وممـن طـوروا موسـيقاهم في فلسـطين وأثـروا الذائقـة الفلسـطينية موسـيقياً عـلي الدرويـش ومحمـد عبـد الكريـم وحليـم الرومـي وفلمـون وهبـي وتوفيـق الباشـا ومحمـد غـازي وعبـود عبـد العـال ورامـز الزاغـة وفهـد نجـار وروحـي الخـماش وعبـد الفتـاح سـكر. ويضـاف إلى هـؤلاء -الذيـن منهـم الفلسـطيني ومنهـم المقيـم في فلسـطين- الزائـرون العابـرون كأسـمهان وفريـد الأطـرش وسـميرة توفيـق وحتـى أم كلثـوم. وهـؤلاء كانـوا يقدمـون العـروض في يافـا والقـدس ويسـجلون الأغـاني للإذاعـات الفلسـطينية.

نفتـح صفحـة لمقيـم مـن المقيمـين بفلسـطين وهـو عبـد الفتـاح سـكر ابـن حـي الميـدان بدمشـق. فقـد جـاء إلى فلسـطين مـع والـده في تجـارة والتحـق بإذاعـة القـدس مطربـاً وهـو في العشريـن مـن العمـر. واحتـك بموسـيقيي فلسـطين مـن فلسـطينيين ومقيمـين. وبعـد سـنتين حلـت النكبـة وعـاد إلى دمشـق. وعـلى يديـه ولـد فهـد بـلان بألحـان منهـا (لركـب حـدك يـا الموتـور، واشرح لهـا، يـا سـالمة، تحـت التفاحـة، يـا بنـات المـكلا، جـس الطبيـب، هـالأم الرمـش المكحـول)، وبدونـه مـات فهـد بـلان فنيّـاً. ولعبـد الفتـاح سـكر (يـا بورديـن، وعالمايـة) مـن غنـاء ذيـاب مشـهور. ولـه (لازرع لـك بسـتان زهـور) مـن غنـاء فـؤاد غـازي.

عبـد الفتـاح سـكر يمتلـك أصابـع ذهبيـة تلتقـط الميلـودي. وقـد تشـكل لحنيّـاً في طفولته الدمشـقية، لكنــه التقــى في فلســطين بالمطــرب المقــدسي مصطفــى المحتســب، وبالملحــن النابلــسي روحــي الخـماش، وبكوكبـة مـن الموسـيقيين الفلسـطينيين والمقيمـين. وعـاد إلى دمشـق مطربـاً فملحنـاً. وإنمـا أكتـب عنـه إنصافـاً، لأنـه لم يكـن رجـل علاقـات عامـة، ولأنـه كان متواضعـاً. لكـن أيضـاً، لأنـه مـن عباقـرة الميلـودي (الجملـة اللحنيـة) التـي هـي عـماد كل موسـيقانا العربيـة الشرقيـة. حـصر عبـد الفتـاح سـكر نفسـه في اللحـن الشـعبي.

اللحـن الشـعبي ليـس لؤلـؤة تكوِّنهـا المحـارة في بضـع سـنين، بـل ألماسـة تصقلهـا الأرض مليـون سـنة. اللحـن الشـعبي تشـذبه الحناجـر مئـات السـنين فتنفـي عنـه الزوائـد فيخـرج صافيـاً. يخـرج جملـة موسـيقية عبقرية.

لحَّـن ريـاض السـنباطي أغنيـة (عـلى بلـد المحبـوب وديني)، لحنهـا في سـويعات، وشـاء لهـا الشـعب المـصري والفلسـطيني أن تصبـح فـوراً لحنـاً شـعبيّاً. هـذا إلهـام مـن السـماء. وكان الإلهـام السـماوي كريمـاً مـع عبـد الفتـاح سـكر، فظـل يسـتلهم ويلحـن الألحـان الشـعبية، ولم يقفـز هـذا الرجـل الشـامي إلى دنيـا الألحـان المصنوعـة التـي سـنتحدث عنهـا بعـد قليـل.

غنـاء الشـعب ألماسـات ثمينـة لمعـت مئـات السـنين وسـتظل تلمـع مـا لم يبـع الشـعب روحـه لثقافـة غريبـة. وسينشـأ بـين الحـين والحـين ملحنـون يصنعـون ألحانـاً كأنهـا ألحـان الشـعب، مـا لم تبـع البـلاد روحهـا لموسـيقات غريبـة.

سـنفتخر بعرنيطـة الـذي اتخـذ نهـج الموسـيقى الكلاسـيكية الأوروبيـة (رغـم اهتمامـه بقضايـا وطنه وتلحينـه كلـمات الوطـن وشـعراء الوطـن)، وسـنفتخر بالخـماش الـذي انغمـس في مهجـره البغـدادي

في التراث الموسيقي العربي القديم. ولكن أثرهما الباقي قليل.

الموسيقى الفلسطينية الموجودة في الوطن المحتل اليوم لم تستطع أن تصوغ لنفسها هوية. عندنا تدريس طيب للموسيقى في جامعة النجاح، وفي جامعة بيرزيت من خلال معهد إدوارد سعيد. وهناك في القدس فرقة صابرين التي كانت بؤرة تجميع موسيقية خرج من عباءتها عدد من الموسيقيين. لكن الإذاعة الفلسطينية التي بدأت عملها بعد أوسلو قدمت ما مجموعه صفر حافظ منزلته من الدعم للموسيقى والغناء الفلسطيني.

الموضوع التاسع: الموسيقى المتقنة (هي نفسها المصنوعة)

الغناء المتقن تعبير قديم، استله كمال النجمي من كتاب الأغاني واستعمله ليعبر به عن الموسيقى التي يؤلفها مؤلف. إن التمست شرحاً للموسيقى المتقنة، أو المصنوعة، فانظر إلى غناء محمد عبد الوهاب وأم كلثوم، وفيروز، ومحمد عبده، وعبد الوهاب الدوكالي: يجلس الملحن مع الكلمات ومع عوده ويؤلف. ويخلط بين المقامات، وينحرف بالمقام بين الفينة والفينة عن خطه ثم يعود إليه. في أغنية (القلب يعشق كل جميل) قدم السنباطي منتجاً موسيقيّاً مصنوعاً بإتقان، وفي (الأطلال) صنع ذلك.

الموسيقى العربية المصنوعة ذات خط لحني واحد، وإن تنوعت الآلات. وهي الوريث الشرعي للموشحات والمالوف التونسي. بعض الموسيقى الصامتة (أي التي تتحدث فيها الآلات ويصمت المغني) تنتسب إلى تراث عربي وتركي. فقد صنع محمد عبد الوهاب نحو خمسين معزوفة صامتة، وصنع فريد الأطرش والسنباطي والقصبجي معزوفات، كلها ذات خط لحني واحد، وفيها تفنن في الإيقاعات والتلوين النغمي المقامي. تأثر القصبجي بالموسيقى التركية وتأثر الرحبانيان الكبيران بالموسيقى الروسية، وتأثر زياد الرحباني بالجاز. وتأثر الإيرانيون والأتراك بمحمد عبد الوهاب وقدموا ألحانه.

نادى الأشخاص الذين درسوا الموسيقى الكلاسيكية مثل حسين فوزي وفرج العنتري بضرورة التخلي عن الربع تون، والانطلاق بالموسيقى العربية إلى العالمية وإدخال عناصر جديدة إليها. وقد حدث فعلاً التخلي شبه الكامل عن الربع تون، ولكنه لم يحدث بتأثير هؤلاء النقاد بل بالتخلي الطوعي للمطربين والملحنين عن ربع التون استسهالاً، ولكي يتماشوا مع الأورغ. ولعل بعض الناس قد عبر عن الغناء الجديد ببراعة عندما قال: كل الأغاني متشابهة.. لا لحن فيها. وأنا هنا أقف موقف أمي -رحمها الله- التي كانت تحب الأغنية الحلوة وحسب. كان يعجبها ما فيه تطريب، ويعجبها ما ينقل جوّاً جميلاً. ولا أقف من الغناء الجديد موقف عداء، ولكنني أنتقد. أقول للملحنين، الذين التزم بعضهم بمقام الكرد التزاماً زائداً كعمرو دياب: لم تأتوا لنا بعناصر جديدة كالتآلف النغمي أو الهارموني، فلماذا رميتم ما لدينا من ثراء مقامي؟

سيأتيكم كلام عن التآلف النغمي وعن الهارموني.

الموضوع العاشر: موسيقى البوب الغربية

في زمن التغريب الحالي، يسمع أولادنا -وفي حالتي أحفادنا- أشياء كثيرة على اليوتيوب، ويرحلون بوجدانهم عن موسيقانا وعن بلادنا ويعيشون حلم اللغة الأجنبية والموسيقى الأجنبية. منذ ستين سنة، استمع الناس قليلاً إلى فرقة أبا والبيتلز والبوني إم. وأما اليوم فهناك بعض الجيوب في المجتمعات العربية دخلت في عالم غريب: يأكلون في مطاعم الوجبات السريعة ويتكلمون في المدرسة بالإنجليزية -في بلدان الخليج وفي الأردن وحتى في لبنان- وبالفرنسية في مغرب العالم العربي. ويسمعون موسيقى البوب والصالصة، وكل ما يأتي من الخارج.

لكن الجسم الأكبر من العالم العربي يسمع الموسيقى الجديدة، التي لا لحن لها على حد تعبير بعضهم. وهناك الأغاني الشعبية الجديدة التي أخذ العراق مؤخراً يسهم بالكثير منها، وآخر ما سمعته أغنية تقول (يا ليتني طماطة، مضروبة بالخلاطة، بثلاجة محبوب القلب، والـلا بصحن سلاطة)، وسبقتها البرتقالة. وفي مصر سيل من هذا اللون الشعبي الذي تعبر ألحانه عن رغبة في الرقص والفرفشة، وتعبر كلماته عن رغبة حارقة في الانغماس في العبث واللهو بعد تحطم الآمال في نهوض عربي، وتبخر الأحلام في علاقة حب جميلة. فالمجتمع العربي مع هزيمة مشاريعه النهضوية أصيب بجنون العبث موسيقيّاً وغنائيّاً. هو يسكر على أغانٍ لها إيقاع، وفيها كلام عابر، لينسى نفسه. وهناك من يتخذ طريقاً آخر فيقول الموسيقى حرام، والسلام. ونرجو ألا يتنبَّه هؤلاء إلى أن تجويد عبد الباسط عبد الصمد يسير على أصول المقامات سيراً تامّاً فيحجبوه عن الإذاعات والشاشات.

الموضع الحادي عشر: الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية

انكتبت الموسيقى الأوروبية قبل ألف سنة، وظلت كتابتها تتطور إلى أن وصلت قبل نحو خمسمئة سنة إلى مستوى معقول يمكّن الناظر إلى النوطة أول نَظَر من عزفها. كانت أولى تجارب كتابة الموسيقى مجرد إرشاد وتذكير لمن يعرف اللحن أولردي، وبتدرج بطيء نضج التدوين الموسيقي.

بكتابة الموسيقى، أصبح مؤلفو التراتيل الكنسية قادرين على صوغ تراتيل معقدة، فهم غير مضطرين إلى حفظ كل جملة قبل الانتقال إلى غيرها. وهنا أذكر ما قاله محمد عبد الوهاب عن اختراع المسجل، فقد جاءه هذا الاختراع رحمة كبيرة. فعبد الوهاب لا يكتب ألحانه، وقبل المسجل كان يصوغ اللحن القصير ويكرره على نفسه، ثم يضيف إليه جملة أو جملتين ويكرر هذا القليل على نفسه كي يحفظه، ثم يرجع بسرعة إلى اللحن الأول ويردده، إذ يخشى أن ينمسح من ذاكرته عندما طرأت جمل جديدة. وهكذا فهو لا يتمكن من صوغ ألحان طويلة، لا يتمكن من بناء هيكل لحني كبير، فالتقطُّع الذي يعيشه وهو يلحن يطرد لحظات الإلهام. ومع المسجل أصبح يسجل ما يلحن ويمضي في التلحين مستقطراً كل نقطة من فورة الإلهام.

قبل مئات السنين، لم يكن هناك مسجل ولا كتابة، فكانت الألحان قصيرة وبسيطة. ثم تطور نظام التدوين على نحو معقول، فصار الملحنون يرون نتائج قرائحهم على الورق فيعدِّلون ويضيفون ويتصرفون، ويبنون التراتيل والألحان هياكل لحنية كبيرة، وينتجون الألحان الطويلة والمعقدة.

وأضافوا إلى المدرج الموسيقي (كان مكوناً من أربعة أسطر لبضع مئات من السنين، وأضيف سطر خامس لاحقاً) أضافوا إليه مدرجاً ثانياً ثم ثالثاً. فالجوق الكنسي يرتل لحناً بصوت غليظ، وفي الوقت نفسه يرتل الصبية بصوتهم الحاد لحناً مختلفاً. وهذا الخلط بين لحنين أو أكثر في الوقت نفسه يسمى (الكونترابنكط)، ونسميه التآلف النغمي.

هذا شيء غير موجود في موسيقانا.

عانى الموسيقيون الأوروبيون مع السلم الموسيقي الطبيعي الذي ورثناه كلنا عن فيثاغورس. وقعوا في مشكلة الكوما وهي مسافة نغمية قصيرة زائدة تقف في حلق التآلف النغمي. وعلماء الموسيقى عندنا درسوا مشكلة الكوما درساً ذريعاً وابتدعوا لها كل أنواع الحلول، ولكنها لا تؤرقنا كثيراً، لأن التآلف النغمي غير موجود في موسيقانا.

وأخيراً أمسك أهل الموسيقى في أوروبا بسكين غليظة وقطَّعوا بها درجات النغم بالتساوي. وضربوا بالنسب البسيطة فيما بين الدرجات (نسبة اثنين على ثلاثة المشهورة مثلاً) عرض الحائط. فذهبت المسافات الصافية لصالح بدعة التآلف النغمي. وكتب باخ، قبل 300 سنة، كتاباً قعَّد فيه التعديل الموسيقي تقعيداً. ومن يومها طردت الموسيقى الأوروبية فيثاغورس وسارت على نهج جديد، فتمكنت من تعقيد الألحان بعد تقعيدها.

كان إنتاج باخ دينيّاً ودنيويّاً. وظل أهل أوروبا يكتبون الموسيقى للكورالات الكبيرة التي فيها طبقات صوت مختلفة، وأكثروا أيضاً من كتابة الموسيقى الصامتة (تعبير غير مناسب بالنظر إلى ما في سيمفونياتهم من صخب). نسمع سيمفونية لبيتهوفن مثلاً، فنجد فيها عناصر نعرفها وأخرى لا نعرفها. نجد الميلودي، فنحن نصفر من بين شفاهنا لحن السيمفونية التاسعة الذي اتخذه الاتحاد الأوروبي شعاراً له. هذه جملة ميلودية واضحة. وهناك الإيقاع، وهو في الموسيقى الكلاسيكية خفي بعض الخفاء، ولكنه موجود. وهناك التآلف النغمي الذي ليس موجوداً في موسيقانا. وهناك الهارموني وهو غير موجود عندنا بصيغته الأوروبية.

الهارموني أن يسمع السامع عدة أحرف موسيقية في وقت واحد فيتولد في نفسه الشعور بأن هذا الصوت الذي يسمعه مجسَّد. بدل أن نعزف حرف دو وحده بالضغط على مفتاح الدو على لوحة مفاتيح البيانو نضغط بثلاثة أصابع على ثلاثة أحرف معاً (دو، مي، صول) فينشأ صوت واحد، هو «دو مجسد». ونعزف الميلودي ونحن نطعِّم الأحرف المختلفة بأحرف رديفة تجسدها. هذا كله على البيانو باليد اليمنى التي تصنع أصابعها من الدرجات البسيطة درجات مهرمنة. فماذا تصنع اليد اليسرى؟ تعزف لحناً مصاحباً ليحدث التآلف النغمي.

الهارموني والتآلف النغمي شيئان غير موجودين في موسيقانا العربية. وقد يُدخل بعض

الملحنين شيئاً من الهارموني وشيئاً من التآلف، ولكن في أبسط الأشكال. وتميز الرحبانيان وزياد الرحباني باستعمال الهارموني بكثير من التوفيق، ربما لأنهم لم يهملوا قط الخط الميلودي الأساسي. وهرمنة الحرف الواحد تحدث عندنا في حناجر المطربين بعض حدوث، والعازف الماهر على العود يجسد بعض الدرجات بهرمنة عابرة.

سبق لي أن وصفت وشرحت موسيقى الكلاسيكيين الأوروبيين من خلال مئة وسبعين مقطوعة لخمسة وخمسين موسيقاراً، وطبع ذلك في قرص مدمج صادر عن مركز تطوير الإعلام بجامعة بيرزيت باسم (همس وضوضاء). وهذا كله موجود على اليوتيوب. ولعل فيه بعض متعة وفائدة. ولا رغبة لي الآن في أن أتحدث عن كبار الموسيقيين الكلاسيكيين، أو صغارهم.

الموضوع الثاني عشر: موسيقات الشعوب

في محال بيع الأسطوانات في الغرب قسم خاص بموسيقات الشعوب. يجد المرء أسطوانات مدمجة فيها خليط موسيقي من أفريقيا وآسيا وأميركا اللاتينية. وقد تكون الأسطوانة مرفقة بكتيب يحكي قليلاً عن كل أغنية أو مقطوعة. وهناك قسم للجاز، وآخر للموسيقى الشعبية، وثالث لموسيقى الريف الأميركية. وفي اليوتيوب يجد المرء ذلك كله، لكنه غير مفهرس بشكل مريح. للأسطوانة التي تمسكها بيدك رونق معين.

الموسيقى هي ما تغنيه وتترنم به. فمن تربى على أن صوته عورة، أو أن صوته قبيح، أو أن المشاركة في الغناء والترنم يقلل من هيبته، فقد حرم من الاستمتاع بجانب من جوانب الترويح وتعميق الإحساس. وكنت رأيت يوماً سائقين يتشاجران ويتسابان بأقذع السباب فقلت في نفسي: أستبعد جداً أن يكون أي منهما عازفاً أو مغنياً. وأرى اليوم أشخاصاً على النت يتشاتمون ويتعصبون لمذهب أو طائفة تعصباً يبعث على الاشمئزاز، ويهتاجون كقطعان الضباع فيقرُّ في نفسي أنهم لا يجدون تنفيساً جميلاً عما في نفوسهم من غيظ. وجدير بالموسيقى أن تقوم بهذا.

رابعاً: الشق العملي

لا واجبات ولا تدريبات في هذا الأسبوع، اسمعوا واستمتعوا فقط.

خامساً: قراءات إضافية

عزيزي الطالب والمعلم،

المتعة في الموسيقى متعتان ومتعة: أن تسمع متعة، وأن تعزف متعة، والمتعة الثالثة أن تصنع الألحان. والأسطر التي سبقت كلام في كلام، والأسطر التي ستلي كلام في كلام. فإن أردت نيل المتعة الأولى، فاسمع الموسيقى والغناء. وهذه بعض الأنماط الغنائية التي قد تعجبك:

نكتة موسيقية حلوة: سيد سالم عازف الناي في فرقة أم كلثوم كان متجلياً في أغنية بعيد عنك،

في تسجيل معين، فأضاف حلية صغيرة ثارت لها ثائرة الجمهور، وقالت أم كلثوم (إيه ده) بين التعجب والاستنكار، وأعادها سيد سالم واستبد الطرب بالجمهور أيّما استبداد. (اكتب: «سيد سالم وأجمل خروج» واستمع).

https://bit.ly/2jW6Uuh

نادي رحمة بن عفانة التونسية: جوقة نسائية تضم أكثر من 150 سيدة، وتقودها الموسيقارة رحمة بن عفانة، وتقدم الغناء العربي على أصوله، وشروط القبول في النادي لا تتضمن حسن الصوت، بل حب الغناء وحب الحياة. النادي يقدم أغنيات بدوية مشرقية وأغنيات تونسية، ومصرية. والاستماع إلى سيدات تونس (الشابة والكبيرة، المحجبة وغير المحجبة) وهنَّ يغنين يعلِّمنا أن الأصوات العادية تصنع غناء رائعاً. (الرابط لأغنية «تعلق قلبي طفلة عربية»).

https://bit.ly/2lAG7nu

الشيخ إمام، رجل يغني على عوده الأغنيات السياسية والعاطفية والوطنية، وله أغنيات كثيرة عن فلسطين، منها هذه الأغنية (يا فلسطينية)، وبالطبع لم يعد أحد يحتاج إلى الرابط. اكتب الشيخ إمام واسم الأغنية. ولكننا نضع الرابط حتى نظهر بمظهر من يستشهد بالشيء. شيء أجبرني عليه محرر الكتاب صالح مشارقة. كلمة عن الشيخ إمام: هذا الملحن والمؤدي الفذ عالم (بفتح اللام) من الموسيقى والإبداع، استطاع بعوده وصوته الأجش أن يقنعنا أننا نستمع إلى أوركسترا.

https://bit.ly/2lVpiUK

روحي الخماش: اعتنى روحي الخماش الموسيقار الفلسطيني الذي عاش النصف الثاني من حياته في بغداد بالتراث الموسيقي العربي، ليس فقط عن طريق حفظه بل بالتأليف على أنماطه المعروفة من سماعيات وموشحات. وقد سعى الخبير الموسيقي الفلسطيني نادر جلال وفرقة نوى في إحياء تراث روحي الخماش. وفي الرابط التالي (وهو ضروري لمحبي الموسيقى القديمة) مقابلة مع روحي الخماش يتحدث فيها عن عوده ذي الأوتار السبعة، ويلتقي بزملائه ويغني ويعزف. (لا تنشغل مثلي بالمذيعة الجميلة القوية الشخصية.. البرنامج توثيقي والصوت فيه ليس نقيّاً).

https://bit.ly/2lWvagt

الموشحات والأدوار: قدمت فرقة أمية السورية في السبعينيات الطرب القديم تقديماً نظيفاً، وجميلاً. الرابط صوتي فقط. وللفرقة عرض في تونس مصحوب ببعض الرقص. افعل مثلي إن شئت وتعقَّب فرقة أمية على اليوتيوب. لو عاشت كاسيتاتي القديمة لكنت قضيت نهاري هذا مع فرقة أمية.

https://bit.ly/2kr94SH

رابط مصور لفرقة أمية:

https://bit.ly/2lAGkHi

فرقة الموسيقى العربية: بدأت في نحو عام 1967، وقدمت بقيادة «عبد الحليم نويرة»

الموشحات والمعزوفات، والأغاني الكبيرة مثل أغنية «ليه يا بنفسج»، وقدمت الكثير من تراث سيد درويش. وتميزت بتقديم الدور المصري. علق أحد مشاهدي اليوتيوب على المقطع الذي تجد رابطه أدناه بالقول: لن يجود الزمان بمثل هذه الفرقة الأسطورية. هذا القول يمثلني.

https://bit.ly/2krH4hZ

غواص في بحر النغم: هذا اسم برنامج إذاعي قدم منه عمار الشريعي حلقات لا حصر لها. وهو يتذوق ويحلل الأغنيات المشهورة. هذه حلقة يحلل فيها أداء سيد مكاوي والمجموعة لنشيد «أسماء الله الحسنى». في حديث عمار الشريعي حلاوة، وهو ملحن مهم وعازف قدير على العود والأورغ.

https://bit.ly/3b4q9qJ

الموسيقى الكلاسيكية: كما قلت، فإنني تحدثت عن 170 قطعة كلاسيكية لـ 55 موسيقاراً، وكل شرح تتبعه القطعة. وكل ذلك موجود على اليوتيوب. وكانت ضمن برنامج اسمه «همس وضوضاء». هذه القطعة الأولى عن (كارمينا بورانا)، لكارل أورف. اكتب «همس وضوضاء» وستجد القطع جميعاً على اليوتيوب.

https://bit.ly/2kohv1f

الأسبوع الثاني عشر:

تغطية فنون الرقص والتراث والفولكلور

إعداد: نورا بكر، وأنس أبو عون

فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية

أولاً: أهداف الأسبوع

1. التعرف على مفاهيم الرقص وأنواعه في العالم بصورة عامة.
2. التعرض لمفاهيم وأنواع وأشكال الرقص الفولكلوري العالمي والفلسطيني تحديداً.
3. تقديم عام حول تاريخ الرقص الشعبي في فلسطين وتاريخ الفرق الشعبية.
4. الاطلاع على عناصر الرقص الشعبي وأبعاده الاجتماعية والسياسية وتجارب من الواقع.

ثانياً: الخطة التعلمية

يتكون هذا الأسبوع التعلمي من محاضرتين بمجموع ثلاث ساعات، ومن شقين: الأول نظري ويعتمد بالأساس على مجموع القراءات الإضافية التي يقوم بها الطلبة بتوصية من المحاضر إلى جانب ما هو مذكور في هذا الأسبوع التعليمي، حيث ما هو مطروح هنا لا يعد سوى نقاط عامة وتأسيسية للمفاهيم والمفردات.

والشق الآخر هو العملي، الذي يعتمد بالأساس على مشاهدات حية لتجارب والكتابة عنها بعين نقطية، بالإضافة لحوارات ونقاشات حول النقاط الدافعة للنقاش، ونقترح على المحاضرين والطلاب مشاهدة عروض دبكة عامة، ودبكة أفراح، بالإضافة إلى بعض العروض الراقصة حول العالم وفلسطين، ومتابعة تغطيات مهرجانات محلية وعالمية.

ثالثاً: الشق النظري

الموضوع الأول: مدخل إلى مفهوم الرقص

يقال إن الرقص هو اللغة الأولى للإنسان؛ كلغة الجسد المسموعة. ويعتبر الرقص من أقدم وأعرق الفنون لدى البشر، وهو بمثابة لغة حوار مع الكون دون كلمات، فيخاطب العالم باستبدال الكلمات بحركات. ويعد الرقص مظهراً من مظاهر رقي الأمم التي تعبر عن هوياتها الثقافية والفنية. فالرقص يحمل معتقدات وجماليات ويؤرخ للمجموعات البشرية. ويقال إنه تم اكتشاف أول نحوتات للرقص في كهف في الهند يعود لما يزيد على تسعة آلاف سنة. (McIntosh 2019)

فالرقص عرف بأنه أكثر الفنون شمولاً، ويسمى الفن الأم لجميع الفنون، وهو من الفنون التي تطورت واستمرت عبر الحضارات. وتشير بعض الدراسات إلى أن الإنسان بدأ بالرقص كتقليد لبعض الحيوانات مثل القرود والطيور، واستطاع بقدرته على التعلم تطوير الحركة مع إيقاع وموسيقى لاحقاً. فالطيور ترقص في الهواء في موسم التزاوج وتقفز القردة من شجرة إلى أخرى بجماعات، ونلاحظ على الحيوانات أنها تقلد الإنسان في حركاته، فنرى الكلاب تتحرك وتلعب بتقليد حركات أصحابها كتعبير عن نفسها.

وعرف الرقص البدائي على شكل طقوس في الصين، وقبائل أفريقية وإغريق أوروبا، والسكان الأصليين لأميركا، ليصبح نشاطاً اجتماعيّاً مرتبطاً بمعتقدات دينية مثل تجنب الكوارث الطبيعية أو طلب المطر والتقرب من الإله. وما زالت مثل هذه الطقوس تمارس حتى الآن. (بن الشريف 2017) ومع ومرور الزمن وقدرة البشر على نقل الحركة والتعلم، تطور الرقص إلى رقصات شعبية تروي قصصاً شعبية في حركاتها وتتناقل الحكايات من جيل لجيل.

وتناول العديد من الفلاسفة مثل أفلاطون وفريدريك نيتشه وابن الرومي وجبران خليل جبران وغيرهم الرقص، إذ يشبه نيتشه الرقص «بالضحك، ويعتبره مكوناً من مكونات المعرفة المرحة، وبأنه الحركة الدائمة، والتنقل الضروري لغذاء عقل الفيلسوف». (نيتشة 2007، 212).



أمـا الكاتـب عـوض سـعود عـوض، فاعتـبر أن «الرقـص تعبـير طبقـي، غـير معـزول عـن تأثـيرات البيئـة والتطـورات الاقتصاديـة والاجتماعيـة والثقافيـة»، ويخضـع الرقـص في هـذا السـياق إلى تغيرات حسـب المـكان والبيئـة التـي ينشـأ ويمـارس فيهـا، فرقصـة العـروس داخـل البيـت تختلـف عـن رقصـة البـدو أو الفلاحـين، ورقصـة المدينـة عـن الريـف، فتتأثـر الحركـة والتشـكيلة للمجموعـة حسـب السـياق التـي هـي فيـه. (سـعود 1988، 133-142)

ومـع تطـور البشريـة، تطـور الرقـص في العـالم، وبالأخـص في الولايـات المتحـدة وأوروبـا، فتـم وضـع المنهجيـات، وتقديمـه في سياق الاحـتراف وكفـن يسـتطيع النـاس تذوقـه ونقـده، فأصبـح علـماً يضـم مصطلحـات عديـده مثـل تصميـم الرقـص «الكوريغرافيـا» والدراماتـورج، والسـينوغرافيا، ودخلـت إليـه المفاهيـم والأدوات المسرحيـة كالإضـاءة والأزيـاء، في الوقـت الـذي اعتـبرت الموسـيقى فيـه جـزءاً بنيويّـاً.

ويشـير الباحـث النيوزيلنـدي نيكـولاس رو، وهـو متخصـص في الرقـص في كتابـه (Rowe 2014, 2) إلى «أن الرقـص اسـتطاع خلـق علاقـات مـا بـين الأسرة، والمجتمـع، والحكومـات، والاقتصـاد، والمـاضي والحـاضر».

الموضـوع الثانـي: الرقـص فـي العالـم كاسـتمرارية للماضـي والحاضـر

هنـاك العديـد مـن أنـواع الرقـص في العـالم صنفـت تحـت عناويـن مختلفـة، إمـا ضمـن سـياق تاريخـي أو نظريـات وفكـر أو عـلى أسـاس معتقـد شـعبي أو دينـي، أو منطقـة محـددة أو نـوع اجتماعـي، مـما يصعـب سردهـا جميعـاً، فالهنـد وحدهـا تعـرف 14 نوعـاً مـن الرقـص بالحـد الأدنى، وكذلـك في الصـين وأفريقيـا وغيرهـا مـن البلـدان التـي تعـرف هـذا التعـدد الثقـافي.

إلا أنـه يمكـن تقديـم أربعـة تصنيفـات للرقـص مـن خـلال تعريـف دارج بقـراءة في سيسـيولوجيا الجسـد والفـن الراقـص للكاتـب يـاسر بلهيبـة في كتابـه «الجسـد الراقـص كإشـكالية»، حيـث وضعهـا كاسـتمرارية للـماضي والحـاضر:

الرقص الشعبي- الفولكلور

رقـص يعـرف بتعبـيرات الحركـة بمرافقـة الموسـيقى والغنـاء والـزي، مجهـول المؤلـف ويختلـف بمـكان نشـأته ويخضـع لتغـيرات وتأثـرات حسـب البيئـة المحيطـة فيـه. فهـو ينتقـل مـن جيـل إلى جيـل ويخضـع لتطـورات اجتماعيـة اقتصاديـة وسياسـية وهـو ناتـج جماعـي، وغالبـاً يقـدم مـن قبـل مجموعـة ويتطـور بشـكل طبيعـي مرافـق للحيـاة وتطوراتهـا، حامـلاً المـوروث الثقـافي وعلاقـة الشـعب بـالأرض وبالظـروف الجغرافيـة والحيـاة اليوميـة، ويتأثـر بالمعتقـدات والخرافـات.

يمكننـا أخـذ بعـض الأمثلـة عـلى أنـواع الرقـص الشـعبي في العـالم، منـه: الدبكـة الشـعبية، والرقـص اليونـاني، والرقـص الإيرلنـدي، والرقـص الجورجـي، ورقـص البولـكا التشـيكية، والرقـص الـتركي

والهنغاري، والرقص البلدي المصري، والرقص الروسي، ورقص الاسكستا الأثيوبي، والبارات ناتيا من الهند.



الرقص الكلاسيكي

نوع من الرقص التقليدي الذي يكشف المشاعر من خلال الشعر والرقص. هذا الشكل من الرقص يعرف بالاتزان، وصرامة المعايير ودقة الحركة وارتباطه بفئة عمرية وأحياناً بطبقة اجتماعية. والرقص الكلاسيكي يعرض في المسارح بجماعات أو بشكل فردي، وترافقه الموسيقى والأزياء الجميلة. وهو رقص محكوم بقواعد صارمة وفيه العديد من المدارس، أشهرها رقص الباليه الذي نشأ في القصور وانتقل إلى المسرح، ويعرف بالحركة المتقنة بمهارة عالية والتكنيك الحركي الدقيق، ويعرّف بالفنون الرفيعة التي تقدم مضموناً وشكلاً جماليّاً. (زايد 2005، 249-273)

ومن الأمثلة على الرقص الكلاسيكي: الباليه الكلاسيكي والمعاصر، ورقص الكاتاكلي الهندي والبارا تناتيام، والرقص الصيني الكلاسيكي.

الرقص الحديث

هو مزج بين الرقص الأكاديمي والرقص الحر، وفيه مساحة أوسع للتعبير بحركات مختلفة مبتكرة. ظهر هذا النوع من الرقص كتفكيك للرقص الكلاسيكي والخروج من إطاره. فهذا النوع من الرقص له ضوابط أقل ومساحة أوسع لابتكار حركات رقص خاصة بدلاً من التنظيم، ويستخدم الوزن والمشاعر المستمدة من داخل المؤدي، مثل رقص الجاز، ورقص البوليوود الهندي الذي يدمج بين الجاز والرقص الشرقي، ورقص التاب التاب والهيب هوب. (ازديو 2018، 97 - 99)

الرقص المعاصر

نشأ هذا الرقص في بداياته في الولايات المتحدة الأميركية وألمانيا، بعد الحرب العالمية الثانية، حيث قدم كثورة على قوانين الرقص الصارمة، كونه لا يلتزم بسن أو جنس أو حجم، فهو يعود إلى الماضي ليعيد إنتاج الثقافة الإنسانية بلغة متجددة. ويربط هذا النوع من الرقص بالماضي ليعيد إنتاجه ومشاهدته في مساحات مختلفة، وليس بالضرورة على خشبة المسرح، وليس بالضرورة عبر استخدام أدوات الرقص فقط، ويمكن دمجه مع الدراما، والمسرح، وفنون أخرى. ويحتوي الرقص المعاصر من تكنيك على عناصر من الباليه والجاز وغيرهما من أنواع الرقص، ويحاول الربط بين العقل والجسد بشكل متناغم. نتجت عنه دراسات عديدة تدرس عالميّاً، منها مارثا جراهم ورقص البوتو، وكونينغهام، وايسادورا دنكن، وبينا باوش (المسرح الراقص)، والعديد من المدارس.



جميع أنواع الرقص المذكورة أعلاه ترتكز على تكنيك معين في الأداء والتصميم، إما بشكل عفوي يأتي من العامة والممارسة، أو بشكل ممنهج.

ومن الجيد أن نوضح هنا مصطلح الكوريغرافيا، أو التصميم الحركي، فالبعودة لمعجم ميريام وبستر، «فهو تكوين وترتيب الحركات الراقصة»، وهو فن لتصميم الرقصات مشتق من كلمتين يونانيتين «كوريا» وتعني رقصات الجوقة و«جرافي» وتعني التدوين. (ازوديو 2018، 96-99)

كما أن الرقص اليوم يدمج بين الفنون جميعها، مثل المسرح والفنون المرئية، والمسرح الراقص. وأحياناً هناك دمج بين أنواع الرقص نفسها، مثل رقصة الفودو البرازيلية التي تدمج العديد من أنواع الرقص مثل السالسا والفوكس ترات والسامبا وغيرها.

مثال آخر في فنون السيرك والرقص الذي نراه اليوم ضمن عروض سيرك فلسطين، ودمج الفن البصري والأداء مثلاً في عروض مارينا ابروموفيك. وبهذا، نستطيع تعريف الرقص ضمن الفنون الأدائية بالسياق الأوسع اليوم الذي يسمح باستخدام أدوات وفنون مختلفة في التعبير عن الفكرة. إن الرقص الشعبي في العالم فولكلور.

من الجيد قبل الحديث عن الرقص الشعبي أن نضع بين أيديكم مرجعيات عامة لفهم الثقافة الشعبية

ومعنى الفولكلور واندراج الرقص في سياقها، حيث لا يمكن فهم عناصر ومكونات الرقص الشعبي من دون تحديد إطار الثقافة الشعبية عموماً، التي لها العديد من النظريات والأدبيات، سواء في السياق الأوروبي أو المشرق، وذلك باختلاف التجربة والمفاهيم وارتباط ذلك بسؤال الهوية والواقع.

حيث يطرح الكاتب فوزي العنتيل في كتاب «الفولكلور ما هو» (العنتيل 1987، 77) محاولته لتعريف التراث الشعبي على أنه «الثقافة أو العناصر الثقافية التي تلقاها جيل عن جيل، أو انتقلت من جيل إلى جيل آخر»، ولأنه لا يمكن تحديد مفهوم واحد للتراث، فإن تنوع الأشكال التي فيه هي أيضاً سبيل لتوضيح ماهيته، كالتراث الشفوي، الذي يشير غالباً إلى الموروثات الشعبية التي انتقلت شفوياً، أو الإبداعات الأدبية الشعبية، التي تشمل الحكايات والأغاني والألغاز.

كما تؤدي مواضيع التراث الشعبي دوراً في إيضاح المعنى وأبرزها: (المسكن والإقامة، ووسائل المعيشة والإعالة، وأشكال العلاقات التجارية، ووسائل الاتصال والتواصل، والقضايا والمشاعر الإنسانية، والطبيعة والجغرافيا، والزمن والتاريخ والسياسة، والطب والشفاء، والأصول والممارسات الوثنية، والتراث الأسطوري، والدين، والأدب الشفوي).

كما يضيف فواز طرابلسي إلى خصائص الثقافة الشعبية لتوضيح الصورة أكثر باعتبارها:

نتاجاً جماعيّاً صادراً عن تأليف وممارسة جماعات، بل شعوب بأكملها تناقلتها وتوارثتها عبر الأجيال، حيث يشبّه (فلاديمير بروب- باحث روسي متخصص في التراث الشعبي توفي عام 1970) الثقافة الشعبية باللغة، ذلك أن شأنها شأن اللغة، لا مؤلف فرداً لها، إنما المؤلف هو الكائن التاريخي الجمعي.

يتم تناقلها وتداولها شفوياً في معظم الأحيان في حال كانت أدباً شعبيّاً أو أمثالاً شعبية. أما الممارسات الثقافية الشعبية، ففي تناقلها مزيج من السليقة والمحاكاة، إضافة إلى التلقين والتربية، ويظهر هنا أثر كبير للبيئة والتربية في اختيار وانتقاء الأفراد لما يلائمهم من الثقافة الشعبية.

المحاكاة ولاشعورية التعلّم، حيث إننا لا ندري متى وكيف يتعلم الشاب أو الشابة رقص الدبكة أو الرقص البلدي، فهذا يتم بالمشاهدة وتقليد الأكبر سنّاً. (طرابلسي 2004)

وهنا يمكننا أن نفهم من العام نحو الخاص ماذا يعني الرقص الشعبي، باعتباره أحد مكونات التراث الشعبي وأحد أشكاله.

الموضوع الثالث: تعريف وتاريخ الرقص في الفولكلور

كما سبق وأشرنا، فإن الرقص عند الإنسان من أقدم أساليب المحاكاة من خلال الحركة، ومنه تطور مع الإنسان بقدرته على التعلم لفنون أدائية مثقفة وشعبية. والذي ينطبق على الفولكلور ينطبق أيضاً على الرقص الشعبي، إذ إنه متوارث بين الأجيال والفولكلور وجانب من ثقافة الشعب، والرقص الشعبي جزء من ثقافة الشعب.

التحول الذي حصل بين تعريف الرقص الشعبي كفولكلور، كان في القرن التاسع عشر عندما بدأ الاهتمام بالموروث الشعبي وخضع للدراسة العلمية والجمعية، وأصبح مصدر إلهام للكثير من الفنانين

الذيـن أصبحـوا يسـتوحون مـن الـتراث الشـعبي لإنتـاج الفنـون الحديثـة. ففـي البدايـات، كـوّن الإنسـان رقصـات طقسـية متعلقـة بالتقـرب مـن الإلـه وتجنـب الكـوارث الطبيعيـة ومواجهـة وتخويـف العـدو، وتـم نقـل الرقصات مـن جيـل إلى جيـل، وتأثـرت عـبر العصـور ليصبـح يعـبر عـن حيـاة الشـعوب اليوميـة ومحاولـة إحيـاء هـذا الـتراث. ففـي البدايـات، لم يكـن هنـاك توحيـد لمصطلـح «الفولكلـور» عنـد الـدول، فـأول مـن اسـتخدم كلمـة «فولكلـور» الولايـات المتحـدة الأميركيـة، عندهـا كان الألمـان يسـتخدمون كلمـة «فولسـكندا». أمـا الفرنسـيون، فأشـاروا إليـه بالـدارج أو الشـعبي، ليصبـح لاحقـاً معروفـاً عالميّـاً بمصطلـح الفولكلـور. ويقـال إن كلمـة فولكلـور تعنـي «حكمـة الشـعب»، فحسـب تعريـف د. ناديـا الدمـرداش ود. عـلا توفيـق ابراهيـم في كتابهـما «مدخـل إلى علـم الفولكلـور»، فـإن لـدى الفولكلـور مدلولـين: «الأول: العلـم الخـاص بالمأثـورات الشـعبية مـن حيـث أشـكالها ومضامينهـا ووظائفهـا، والثـاني: المـادة الحيـة، التـي تتمثـل بالكلـمات والحـركات والإيقـاع وتشـكيل المـادة». (الدمـرداش وابراهيـم 2007، 14)

ويمكننـا اليـوم رصـد نهضـة أو تـلاشي الشـعوب مـن خـلال دراسـة فولكلورهـا، ويمكننـا أيضـاً فهـم ليـس فقـط مـاضي الشـعوب بـل وحاضرهـا. ولذلـك، فالرقـص كأحـد تعبـيرات الفولكلـور، هـو بمثابـة مـرآة الشـعوب لحضارتهـا. فالفنـون بأنواعهـا المختلفـة تعتـبر اسـتمراراً لتـوارث التقاليـد مـن جيـل إلى جيـل، لأنهـا تخضـع في تطورهـا وتقدمهـا للمؤثـرات الاجتماعيـة والاقتصاديـة والسياسـية والثقافيـة واتجاهـات الشـعوب، كـما سـنرى في مسـار الرقـص الشـعبي الفلسـطيني وتطـوره عـبر الحضـارات، وعـبر الاسـتعمار والاحتـلال.

الموضوع الرابع: رقصة الدبكة

يشـير الباحـث اللبنـاني فـواز طرابلـسي في بحثـه الموسـع حـول الرقـص- الدبكـة (طرابلـسي 2004) «إن كان بـدك تعشـق» في منطقـة لبنـان وفلسـطين وسـوريا، إلى العديـد مـن التعريفـات والتصـورات الأوليـة لماهيـة الرقـص، حيـث يرجعهـا إلى احتـمال أن يكـون الرقـص أول لغـة تكلمهـا الإنسـان، عاقـداً إياهـا بارتبـاط عضـوي بالموسـيقى، بتوضيـح للعلاقـة البسـيطة بـين التصفيـق باليـد ودبـك القـدم عـلى الأرض، ليكـون إيقاعـاً وحركـة. وقـد ورد في الكتـاب المقـدس (سـفر حزقيـال): «صفـق بيديـك وادبـك بقدمـك».



وقد احتفل الإنسان البدائي بهطول المطر فرقص، لكنه يسعى بالرقص أيضاً إلى استنزال المطر، وهذا ما بدا واضحاً جدّاً في إيقاعات الدبكة الأولى في منطقة بلاد الشام، التي يرجعها العديد من الباحثين لهذا السبب تحديداً، حيث تقول الأسطورة إن الدبك على الأرض كان يأتي بعد رمي البذور على الأرض لاستنهاض الآلهة، مكونةً إيقاعات متتالية مرتبطة بمعتقد إيماني أن هذه الدبكات ستجلب المطر عبر إيقاظ الإله بعل.

ويمكننا من هنا أن نضع تصوراً عامّاً لتعريف الدبكة: باعتبارها رقصة طقسية لها عدة مواضيع معتمدة بالأساس على إيقاعات الأرجل على الأرض، ترافق موسيقى محددة.

كما تتوالى الروايات المرتبطة بممارسة الديانات الوثنية القديمة وارتباط تأسيسها بالحركة لعملية بناء البيوت والدبك على الطين المعجون، وتعدد الروايات هذا يتجاوز بلاد الشام نحو محيط البحر المتوسط فاتحاً المجال للتصنيف الجغرافي.

فعلى الرغم من أن الدبكة هي الرقصة المشتركة لأرياف المشرق العربي، إلا أنه يصعب الحديث عن دبكة لبنانية أو سورية أو فلسطينية أو أردنية أو عراقية من الناحية العامة. فالأولى البدء بتصنيف الدبكات على أساس الموقع الجغرافي الأضيق، إذ نتحدث عن دبكة السهل ودبكة الجبل ودبكة الساحل ودبكة البادية.

وغني عن القول إن طبيعة الأرض ذات تأثير بيّن في نوعية الرقصة، إن من حيث الخطوات أو من حيث الحركات أو الإيقاع، فرقصة الجبل أسرع وتيرة وأكثر تقطعاً ورشاقة من رقصة السهل البطيئة المتباعدة الخطوات.

واختلاف وتنوع الدبكات جغرافيّاً، يتمدد على مستوى المناطق الواسعة كفلسطين ولبنان وسوريا أو على مستوى قرى قريبة بعضها من بعض، كأن نتحدث عن الاختلاف بين دبكة شمال فلسطين التي تشبه بشكلها دبكة جنوب لبنان، أو على مستوى أضيق بدبكة وسط الضفة الغربية في منطقة البيرة وكفر مالك وسلواد وسنجل، وهذا في محافظة واحدة فقط.

وبالإضافة للتقسيم الجغرافي للدبكات، فقد تنوعت الأسماء أيضاً، حيث ارتبطت أسماء الرقصات بأسماء العائلات في بعض الأحيان التي كانت تمارس هذه الرقصة، أو بالمناسبات الاجتماعية التي كانت تؤدى خلالها هذه الرقصات، كما تمت تسمية العديد من الحركات نسبة إلى تقاربها من أشكال في الطبيعة، وفي غالب الأحيان، تتم تسمية الرقصة بناء على اسم الأغنية التي تؤدى عليها، كالدلعونا مثلاً.

الموضوع الخامس: الرقص الشعبي الفلسطيني

يمكننا أن نفهم ماذا يعني الرقص الشعبي الفلسطيني، باعتباره أحد مكونات التراث الشعبي للشعب الفلسطيني، بكل مكوناته التاريخية والسياسية والاجتماعية، التي هي أحد مكونات الهوية، وأبرز هذه الأشكال لهذا الرقص الدبكة، بكل ما تحمله من عناوين وقضايا وأشكال.



لتحديـد نقطـة تأسيسـية لفهـم الرقـص الشـعبي، فالأفضـل الخـروج مـن إطـار تحديـد الأشـكال، أي بمعنـى أن شـكل الدبكـة الحـالي ليـس بالـضرورة هـو ذاتـه الـذي كان قبـل مئـة عـام، وليـس بالـضرورة أيضـاً مـا قـد يكـون عليـه شـكلها بعـد مئـة عـام، وهـذا نابـع مـن فهـم نظـري لمـا تعنيـه الثقافـة الشـعبية باعتبارهـا كائنـاً حيّـاً نتـاج التفاعـل المجتمعـي بالواقـع بـكل عنـاصره، وهـذا مـا بـرز في خصائـص الـتراث الشـعبي عمومـاً.

فعـلى سـبيل المثـال، يمكننـا اليـوم اعتبـار «الزمـر»، وهـي أحـد أشـكال الدبكـة في المناسـبات الاجتماعيـة، وتحديـداً الأعـراس، هـي نتـاج الثقافـة الشـعبية بشـكل طبيعـي وعفـوي، حيـث اسـتدخلت آلـة «الأورغ» إلى مكونـات العـرس في منطقـة مـصر وبـلاد الشـام، مختلقـة صوتـاً قريبـاً جـدّاً مـن آلـة اليرغـول أو المجـوز أو المزمـار، تزامـن ذلـك مـع تراجـع عـدد عـازفي هـذه الآلات، مقابـل دخـول تكنولوجيـا تكبـير حجـم الصـوت، وأيضـاً أنـواع موسـيقى تعـبر إيقاعيّـاً أكـثر عـن الأجيـال الجديـدة بتعبـير (التكنـو) والتـي بطبيعـة الحـال انعكسـت عـلى الحركـة، حيـث خرجـت مـن شـكلها النمطـي سـواء بالمسـاحة التـي تسـتطيع فيهـا حـركات الدبكـة أن تـؤدى، أو عـلى صعيـد المسـتويات، أو حتـى عـلى صعيـد الإيقـاع نفسـه، لكـن في مجملهـا ظلـت متعلقـة بـشيء مـا يسـميه راقصـو الدبكـة الـروح.

رقـص المجـوز أو الزمـر انضـم وبشـكل سريـع إلى الرقـص الشـعبي لمنطقـة فلسـطين وسـوريا ولبنـان والأردن، وسرعـان مـا أصبـح الشـكل الرائـج في المناسـبات الاجتماعيـة، وتحديـداً حفـلات الزفـاف، ويمكـن تتبـع تطـور هـذا النـوع مـن الرقـص عـبر بعـض تفاصيـل الحـركات التـي نشـأت مـن الدبكـة الأصيلـة لمنطقـة سـهل حـوران في سـوريا، والتـي اعتمـدت عـلى الإيقـاع الثقيـل والحركـة السريعـة في ذات الوقـت، ومـع انتشـار فيديوهـات لدبيكـة آخريـن متأثريـن بذلـك الشـكل، سرعـان مـا انفجـرت الحالـة، وأصبحـت عامـة، يرفـع مـن مسـتوى أدائهـا ويضيـف إليهـا كل راقـص جديـداً.

ولتحديـد ماهيـة الشـكل الأسـاسي لهـا وعلاقـة ذلـك مـع بنيـة حركـة الدبكـة، فـإن مـا فعلتـه رقصـة المجـوز أو الزمـر كان كـسر إيقـاع الحركـة التقليديـة عـلى مقـدار الـوزن، أي بمعنـى مـلء الفـراغ بـين حـركات الدبكـة بحـركات إضافيـة أو الإطالـة الزائـدة بـين الحـركات، وأيضـاً اتخـاذ هـذه الحـركات

المـدى الأوسـع لحـدود الراقـص، سـواء عـلى صعيـد مسـتوى الارتفـاع والانخفـاض أو عـلى صعيـد الـدوران أو الخطـوات الواسـعة.

مـرة أخـرى، العنفـوان الـذي سـيطر عـلى هـذه الرقصـة كان هـو الأبـرز، فالطاقـة المحيطـة برقصـة المجـوز والزمـر عاليـة جـدّاً، وتحتـاج إلى قـدرات بدنيـة عاليـة، والأهـم أيضـاً أنهـا دخلـت إلى حيـز التصميـم الحـركي للفـرق الفنيـة، وأصبحـت جـزءاً أساسـيّاً مـن رؤيـة المصممـين والدبيكـة.

وبالعـودة إلى تحديـد أشـكال الرقـص الشـعبي الفلسـطيني العامـة، بالأخـذ بعـين الاعتبـار للنقطـة التأسيسـية السـابقة، بالإضافـة إلى تحديـد الباحـث الفلسـطيني عبـد العزيـز أبـو هدبـا نوعـين فقـط، هـما الدبكـة للشـباب والدحرجـة للصبايـا، إلا أنـه لا يمكـن إيجـاد وتحديـد الرقـص الفلسـطيني، لصعوبـة التعريـف في البدايـة، واسـتحالة الفصـل عـن الرقـص اللبنـاني والسـوري، وغيـاب أدبيـات تختـص تاريخيّـاً بـه، إلا أنـه يمكننـا هنـا سرد قائمـة أشـكال الدبكـة وهـي:

الشعبية – الشمالية (الشعبي 2015)	دبكـة الشـعبية أو الدلعونـا، ولهـا تسـميات مختلفـة مـن منطقـة لأخـرى، هـي أولى الدبـكات وأبسـطها، تشـكل حركاتهـا الخطـوات الأساسـية في أي مـن الدبـكات في بلاد الشـام وفلسـطين بشـكل خـاص، والدبكـة الشـعبية تعتـبر الحجـر الأسـاس، وحركاتهـا مسـتمدة مـن الإرث الـتراثي الشـعبي لمنطقـة بـلاد الشـام وأهلهـا، ومـن فلاحيهـا بتمايلهـم وخطواتهـم المتهاديـة. تتسـارع وتعلـو الحـركات تدريجيّـاً في الدبكـة الشـعبية وصعوبتهـا كذلـك. مـن الجديـر بالذكـر أن الدلعونـا هـي الأغنيـة أو اللحـن الشـعبي الـذي يرافـق دبكـة الشـعبية أو الشمالية.
الطيارة – الكرادية	هـذه الدبكـة سريعـة الوتـيرة والإيقـاع، ومـن يزاولونهـا يتمتعـون بلياقـة وخفـة وحركـة سريعـة، كـما تتطلـب انسـجاماً عاليـاً بـين الدبيكـة والتجانـس في الحـركات. اشـتهرت هـذه الدبكـة في الأعـراس والمناسـبات في بـلاد الشـام، وتوجـد اختلافـات طفيفـة في الحـركات مـن منطقـة لأخـرى، أمـا الـروح العامـة للدبكـة، فتبقـى متشـابهة.
الشعراوية	تعتـبر الدبكـة الشـعراوية رقصـة مسـتحدثة، وذلـك مـن حركاتهـا وقفزاتهـا، وهـي سـميت بذلـك نسـبة إلى منطقـة قـرى الشـعراوية شـمال طولكـرم، وتكـون الرقصـة عبـارة عـن دائـرة غـير مفتوحـة يضـع فيـه كل مـن يرقـص يـده عـلى كتـف الآخـر ويعملـون قفزتـين في الهـواء، وبعـد ذلـك المـشي مـع ميـلان الرجـل اليمنـى مرتـين ثـم الخبطـة بالقـدم اليـسرى. هنـاك اعتقـاد آخـر، أن رقصـة الشـعراوية مرتبطـة أيضـاً بمـد الشـعير في عمليـة بنـاء البيـوت مـن الطـين، حيـث تدخـل مـادة الشـعير، ويتطلـب مدهـا لتجفيفهـا والدبـك فوقهـا لإخـراج السـوائل منهـا.

السحجة أو الدحية	تتعدد التسميات لرقصة السحجة، فجنوب فلسطين يسمونها السامر، والشمال السحجة، وفي البادية، يسمونها الدحية، وتأتي جميعها بغض النظر عن التسميات ضمن سياق السامر (وطقس العرس الذي يقام ليلاً)، حيث يقف الرجال في صفين متقابلين، يقومون بجملة حركية مقسومة إلى قسمين تعتمد على اليدين والأكتاف، وترديد الغناء بصوت جماعي، خلف "القوّيل"، وهو من يقود الأبيات الشعرية أمام المجموعة.
التغريبة	وهي امتداد للسحجة، إذ يبقى المشاركون في قسمين، لكن تشبك الأيادي وتتوحد الحركة على شكل دائري، وهي من حركة واحدة في القدم لا تتغير.
الدحرجة	هي رقصة نسائية، تقام قبل قدوم الرجال إلى العرس، بغناء جماعي، وتحت قيادة "البدّاعة"، حيث تقف النساء في صفين متقابلين، تقدم الصف الأول في الوقت الذي يتراجع فيه الصف المقابل له، مع ترديد أبيات من الغناء.

الموضوع السادس: تاريخ الفرق الشعبية

(جمعية الحنونة للثقافة الشعبية 2012)

تشير الباحثة الفلسطينية وعضو فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية سيرين حليلة في كتابها «في معمعان الرقص: حكاية فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية»، (حليلة 2014) إلى أنه من الصعب الدخول إلى الرقص الفلسطيني من دون الدخول إلى دور فرق الدبكة في الستينيات والسبعينيات. وتضيف أيضاً أن الاقتلاع الجغرافي خلال عشرين عاماً فقط، وتشتت السكان، وتغير الطبيعة السياسية والاجتماعية، جعلت من الاستحالة تحديد شكل أو حتى مرجعيات للرقص الشعبي الفلسطيني من دون تجربة فرقة الدبكة الشعبية التي أعادت الدبكة إلى واجهة مكونات التراث والهوية بطبيعة الحال. وأتت نشأة وتأسيس هذه الفرق من الواقع السياسي الذي سيطر على الداخل والخارج الفلسطيني، تحديداً بعد احتلال العام 1967، حيث سعت الحركة الوطنية عبر التنظيمات السياسية لدفع الهوية والجبهة الثقافية إلى المقدمة، معتبرة بذلك أن المعركة الثقافية هي أحد أشكال الصراع الوجودي مع الاحتلال، لذا نرى خلال هذه الفترة نشوء حركة ثقافية عامة سواء على صعيد الشعر أو الأدب أو الفنون البصرية أو الموسيقية، وقد نشأت العديد من الفرق الفنية في تلك الفترة، أبرزها:

«دناديش» التي تأسست في العام 1962 في رام الله، ثم جاءت «العاشقين» التي انطلقت عام 1977 من دمشق، وفي عام 1979، تأسست فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية في البيرة، فيما تأسست فرقة «موّال النصراوية» للرقص الشعبي والحديث عام 1982، ثم كانت فرقة الشهيد شرف الطيبي للدبكة الشعبية الفلسطينية 1985، تبعتها فرقة صمود 1988، وكلتاهما في جامعة بيرزيت، والحنونة في الأردن عام 1990، وفرقة «أصايل» تأسست عام 1990.

وقد تم اختيار تجربة فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية وتجربة فرقة العاشقين لأسباب محددة، ولا يعني ذلك الانتقاص من أي من التجارب الأخرى، لكن بالنظر إلى تجربة الفنون في الداخل، فقد كانت الأبرز والأكثر جدلاً، ولا تزال مستمرة حتى اللحظة، وفرقة العاشقين باعتبارها ممثل فلسطين في الخارج، التي شكلت جزءاً من حالة بناء الهوية الفلسطينية في الشتات.

فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية

تأسست عام 1979 في مدينة البيرة في فلسطين، بجهود مجموعة من الشباب والشابات المبدعين والواعدين الذين كانت تدفعهم منذ اللحظات الأولى اهتماماتهم بحماية الفولكلور الفلسطيني من الضياع والاندثار والعمل على ترسيخ العلاقة بين التراث الشعبي والجمهور الفلسطيني في مواقعه المختلفة وتعريف العالم بمدى التجذر الفلسطيني في حضارته وتاريخه وصلته بالمكان.
وقد عملت هذه المجموعة على تقديم أشكال الفن الشعبي الفلسطيني من موسيقى ورقص، بأسلوب مميز، فكان أول ظهور للمجموعة في مهرجان للدبكة في جامعة بيرزيت عام 1979، الذي تم بعده إطلاق اسم «فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية».
تطور عمل الفرقة في أوائل الثمانينيات في نفس الاتجاه وانضم إليها المزيد من الأعضاء الواعين لأهمية الصراع ضد الاحتلال من خلال الثقافة والفنون، فجاءت عروضها المتتالية «لوحات فولكلورية» و«وادي التفاح» 1984 و«مشعل» 1986 و«أفراح فلسطينية» 1987، لتحمل رسائل جمالية وسياسية في آن واحد لجمهور فلسطيني واسع لم يسبق له أن التف حول أي من الفرق التي برزت وانتهت في فترة السبعينيات والثمانينيات.
وقد لعبت الفنون خلالها دوراً مميزاً في إحياء التراث الموسيقي والراقص. وتكمن أهمية هذا الدور في الاحتفال السنوي بيوم التراث الفلسطيني، الذي بادرت لإطلاقه «الفنون» في العام 1986، كما لعبت فرقة الفنون الدور المحوري في تأسيس مركز الفن الشعبي سنة 1987، وهو مؤسسة تهدف لرفع الوعي الثقافي والفني في المجتمع، ولإتاحة الفرص للمشاركة في النشاطات الفنية وفي أشكال التعبير الفني المبدع.
حققت الفنون شعبية لم يسبق لها مثيل بين الفلسطينيين في الوطن كما في الشتات، وباتت أغانيها ورقصاتها يشدوها الفلسطينيون أو يرقصونها في بيوتهم ومدارسهم ومناسباتهم الاجتماعية.



فرقة العاشقين

(وفا [د.ت])

في صيف 1977، في دمشق، كان المرحوم «فواز الساجر»، المخرج السوري، يبحث عن أغنيات محددة لمسرحية الشاعر سميح القاسم «المؤسسة الوطنية للجنون»، وكان على الأغاني أن تلائم المعالجة الدرامية للعمل الذي وافق فواز أن يخرجه لصالح «دائرة الثقافة والإعلام» في منظمة التحرير الفلسطينية.

وطلب حينها فواز من الشاعر الكبير أحمد دحبور، أن يكتب له الكلمات؛ فكتبها عن طيب خاطر، وكتب أغنية لا علاقة مباشرة لها بالنص كمقدمة للمسرحية، وكان مطلعها «والله لزرعك بالدار يا عود اللوز الأخضر، وأروي هالأرض بدمي لتنوّر فيها وتكبر»، وحققت الأغنية التي لحنها الملحن حسين نازك شهرة واسعة.

تم اختيار اسم «العاشقين» في مكتب الأستاذ عبد الله الحوراني (المدير العام للدائرة الإعلامية الثقافية الفلسطينية)؛ حيث قام (أبو منيف) بتهنئة كل من نازك ودحبور على نجاح «اللوز الأخضر»، وأنهى كلامه باقتراح قائلاً: لماذا لا نشكل فرقة فنية؟ وكأنه كان يضع الكلام في فم حسين نازك الذي أعلن: أرحب بالفكرة، وأقترح أن يكون اسم الفرقة «أغاني العاشقين».

وكلف السيد عبد الله الحوراني حينها كلاً من نائبه أحمد الجمل، وأحمد دحبور، وحسين نازك، بإنشاء الفرقة.

استعان الملحن حسين نازك بصديقه الذي كان زميله في الجيش العربي الأردني «محمد سعد ذياب»، حيث تعلما في الجيش أصول الموسيقى ودراستها أكاديميّاً.

في تلك الفترة، كانت دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، تعدّ لإنتاج أول مسلسل تلفزيوني فلسطيني، وهو بعنوان «بأم عيني»، وكان على حسين نازك أن يضع له الموسيقى التصويرية، فوجدها مناسبة هو ومحمد سعد ذياب (أبو أيمن) للبحث عن شبان وفتيات فلسطينيين مؤهلين ليكونوا نواة فرقة «أغاني العاشقين».

تم اختيار عدد من النصوص لشعراء الأرض المحتلة (شعراء المقاومة)، وهم: محمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زياد. وأصبحت هذه الأغاني مفتاحاً يشد الجمهور إلى مسلسل «بأم عيني»، إضافة إلى كلمات أحمد حبور، وكلمات أبو الصادق صلاح الحسيني، والمرحوم الشاعر «يوسف الحسون».

وبعد النجاح الكبير لمسلسل «بأم عيني» وأغانيه بأداء العاشقين، ثم غنائية سرحان والماسورة من كلمات الشاعر توفيق زياد؛ اقترح أبو منيف، عبد الله الحوراني، إضافة فرقة دبكة لتكمل التعبير بصريّاً وإيقاعيّاً إلى جانب الغناء؛ وعندها اقترح الشاعر أحمد دحبور أن يصبح اسم الفرقة «فرقة العاشقين»، لأنها تشمل الرقص التعبيري، إضافة إلى الغناء.

الموضوع السابع: عناصر الرقص الشعبي

يرتكز الرقص الشعبي على ثلاث نقاط أساسية كعناصر مكونة له على صعيد الشكل والمضمون، وهي العناصر التي تتشارك بعموم أنواع الرقص الشعبي في العالم، بحيث تكون الحركة هي الجوهر الأول، ترافقها غالباً الموسيقى للحديث عن موضوع محدد ومعين، وهو ما يشكل العنصر الثالث، وهو الطقس أو الحالة، وهناك أيضاً العديد من العناصر الإضافية، ليست بذات الأهمية، وليس القصد هنا وضع عناصر أساسية وأخرى هامشية، بقدر الإضاءة على عناصر أخرى.

أما الحركة في الرقص الشعبي الفلسطيني، فهي شديدة التنوع والغنى، وذلك بتنوع البيئة والثقافة بين عموم مناطق فلسطين، وتأثرها بطبيعة الحال بسوريا والأردن ولبنان باعتبارها منطقة واحدة ثقافيّاً وجغرافيّاً، وترتكز الحركة على مستوى بنيوي هو استخدام الأطراف (الرجل واليدين) كأجزاء الجسم العاملة، حيث تكون معظم الرقصات معتمدة إما على حركات إيقاعية منتظمة في الأقدام، أو في اليدين، أو كليهما في بعض الأحيان، ويليها المستوى الثاني، الانتقال، وهو القفز والثبات والمشي سواء من حركة إلى أخرى أو بذات الحركة، حيث تتشكل الرقصات إما من قفزات متتالية ومتتابعة، مختلفة في الإيقاع والنمط والحدية، أو الثبات، بحيث يكون الارتكاز على اليدين وحركة الجزء العلوي من الجسم، أو المشي، وهي متنوعة الأشكال والإيقاع ومستوى الحدية أيضاً.

أما المستوى الثالث للحركة، فهو مستوى المضمون وبالتالي الشكل، الذي يرتبط جوهريّاً بالموسيقى والكلام، حيث تعقد حركات الرقص الشعبي الفلسطيني عقداً عضويّاً بطقوس العرس الفلسطيني، وليس حصراً العرس، لكن غالباً كذلك، فلا وجود لرقصة للندب مثلاً أو الوداع، ولذا كان المضمون الحركي يرتبط بالفرح والسعادة، وذلك متصل في السياق السابق للحدث التأسيسي في وجود الدبكة، وهو الابتهاج بالمحصول، وهو ما يشكل العنصر الثالث وهو الطقس.

أما الموسيقى، وهي العنصر الثاني في عناصر الرقص الشعبي الفلسطيني، وهي أكثر غناء على مستوى المضامين والأوزان اللحنية من كثافة الحركة، فالأغنية ظلت مواكبة للعصر على صعيد الكلام والحياة المعيشة، وبالإضافة للواقع السياسي والاجتماعي، وظلت تنتقل وتتنوع بانتقال وتنوع الناس والسكان أنفسهم، وظلت العديد من الأغاني ملازمة للرقص، كأغنية الدلعونا على سبيل المثال أو زريف الطول.

بالإضافة للكلمة، فإن الموسيقى الحية المعتمدة على الآلات فقط، هي أيضاً جزء من هذا البناء، حيث انحصرت الآلات الموسيقية على الشبابة- المجوز- اليرغول، وهذا على صعيد الآلات النفخية، وعلى الطبل/ الطبلة في الإيقاع، والربابة للوترية، كما كان الغناء الجماعي هو الدارج في رقصات كالسحجة والدحية، مع وجود «القوّيل»، وهو مرادف اللويح أو الرويس في صف الدبكة.

الموضوع الثامن: كيف نحلل عرضاً راقصاً؟

تحليل ونقد الرقص

الهدف هو تطوير الوعي النقدي الخاص بالمتلقي للفن أو المشاهد عن طريق البدء بطرح تساؤلات لتفكيك العمل الفني/ العروض الراقصة ومحتوياتها وتعبيراتها، وهذه الأسئلة تأتي قبل أن نطلق أحكامنا على ما نراه وذوقنا الخاص بما يعجبنا ولا يعجبنا.

العرض الفني

هل عملت بحثك المسبق عن الفرقة والعمل الفني الذي تنوي مشاهدته؟

هل يوجد منشور «بروشور» عن العمل أو الفرقة؟ أو مواد إعلامية؟

مكان العرض والجمهور

أين مكان العرض، المساحة؟

ما هو حجم مكان العرض ومكان الجمهور؟

هل يوجد إقبال على العرض؟ عدد الحضور نسبة للسعة، المكان/ الكراسي إن وجد؟

كيف كان تفاعل الجمهور؟

كيف يمكنك وصف تجربتك بحضور العمل الراقص؟ (مثلاً، ملل، حماسي، صدمت، دون انفعالات، فرح...)؟

نقاش عام عن العرض

ما هي ثيمة العرض؟ عن ماذا يتكلم؟

ما هي العناصر التي حملت العرض؟

هل وجدت العمل متماسكاً أم لا؟

ما هي الجماليات المستخدمة في العرض؟

ماذا وجدته مستفزّاً ومزعجاً في العرض؟

ما هي أقوى نقطة، وأضعف نقطة، وأكثر نقطة مملة في العرض؟

ما هي مدة العمل؟

من أي بلد أو عرق كان العرض؟

ما هي هوية العرض؟

ملكية المنتجين

من المصمم أو المصممون للعرض؟ هل هي أول مرة أم لديهم خبرة سابقة؟

هل هو عرض سولو لشخص أم لمجموعة؟

هل هو عمل رقص جديد؟ إعادة إنتاج؟ عرض قديم؟

هل تصميم الرقص مألوف أو معروف لك؟ أم جديد؟

عناصر العرض

الهيكل

هـل يوجـد فصـل بـين الرقصـات؟ أم يوجـد رابـط بينهـا؟ هـل الرابـط، إن وجـد، سـلس؟ هـل الرابـط مـن خـلال الموسـيقى، الإضاءة، الـكلام؟ صـوت وموسـيقى....)؟

هل توجد ذروة للعرض؟

ما هي مدة العرض؟ وهل هي مناسبة (طويل، قصير)؟

هل العرض مشوق؟

السينوغرافيا (المشهد العام)

ما هي العلاقة بين المشاهد والراقص؟ قريبة، تفاعلية، منفصلة، مشتركة..؟

هل تم استخدام المساحة بشكل جيد في العرض بين الراقصين والمساحة وبين الراقصين ببعض؟

هل تم استخدام المساحة لتخدم المعنى؟

هل تم توظيف الجماليات لإبهار الجمهور؟ لخدمة المعنى؟

كيف كان الجو العام والتجربة البصرية للعرض؟

الإضاءة

هل تم استخدام إضاءة معينة؟ وكيف تم توظيفها في العرض؟

هــل تــم توظيــف الإضــاءة مــع توقيــت الموســيقى/ توقيــت الراقصــين بدخلاتهــم وطلعاتهــم وتحركاتهــم في المســاحة؟

هل استخدمت الإضاءة لعمل أجواء وإثارة المشاعر عند المشاهد؟

هل تم استخدام الإضاءة لتخدم الجماليات والإبهار الفني؟

هل وظفت الإضاءة لتخدم المشهد الفني؟

هل تم استخدام تقنيات أخرى في الإضاءة مثل البروجيكشن وغيره؟

وسائط

هل تم استخدام فيديو، بروجيكشن؟

هل تم توظيفه في العرض بشكل جيد؟

هل كان له معنى وأهمية في العرض؟

ما هو السطح أو المساحة التي تم عرضه عليها؟

إكسسوارات/ خلفيات/ ديكور

هل تم استخدام إكسسوارات/ خلفيات/ ديكور على المسرح؟

هل تم استخدامها بالشكل المناسب؟

هل تم توظيفها لخدمة الفكرة؟

هل تم استخدامها بشكل تقليدي أم جديد؟

أزياء

كيف تم توظيف الأزياء بعلاقتها بالتصميم والفكرة؟

هل كانت ملابس عادية أم أزياء للرقص؟

هل الألوان والتصميم متناغمة مع العرض والشكل العام للمسرح؟

التصميم

هل التصميم مبتكر أم مستخدم سابقاً؟

هل التصميم تقليدي أم متجدد؟

في حال وجود أغانٍ بكلمات، هل التصميم مناسب لمعنى الأغنية، ما العلاقة؟

هل يوجد تكرار؟ وهل له ضرورة؟

هل التصميم ملائم للأغنية ومعناها؟

هل تم استخدام إيحاءات/ تمثيل/ دراما في التصميم؟ وهل تم توظيفه بشكل مناسب وإتقان؟

هل التصميم يحكي قصة؟ وإذا كان نعم، فهل تم توصيل القصة وما هي؟ هل تم طرحها بشكل إبداعي؟

أداء الراقصين

هل يوجد انسجام بين الراقصين؟

هل الراقصون منسجمون مع الحالة للرقصة؟

هل توجد أخطاء في الأداء، خربشات، خروج عن الإيقاع؟

في حال الأداء الجماعي، هل هناك انسجام بين المجموعة في الأداء والتعامل مع المساحة؟

ما هو أعمار المؤدين؟

ما هي خبرة المؤدين؟

هل الرقص متقن؟

أمثلة على التغطية الصحافية لعروض الرقص

عرض للفنان أكرم خان «دش»:

A journey of magic, mayhem and wonder- Akram Khan's DESH, review. https://bit.ly/2MoftcE.

الدبكة والرقص المعاصر في فلسطين Dabke and Contemporary Dance in Palestine. https://bit.ly/31n1E2r

- مختبر فرقة «منوال»... عزلة الإنسان في مواجهة الآلة: https://bit.ly/2MQOIfM

- مسرحية «فرسان القمر» لفرقة كركلا تستثمر التراث والتقاليد العربية https://bit.ly/2MShVax:

رابعاً: الشق العملي

بإمكان المدرس والطلبة أن يتفقوا على واحد أو أكثر من النشاطات التدريبية التالية، التي يمكن أن تكون إحدى وسائل تقييم الطلبة في المساق:

تغطية عرض دبكة أو رقص معاصر يحدث في وقت قريب من موعد هذا الأسبوع أو عبر اختيار فيديو عن يوتيوب وتحليل العرض بقطعة صحافية جاهزة للنشر.

استضافة مصمم رقص للمحاضرة ليروي شهادته وخبرته ويوجه له الطلبة أسئلة ويكتبون لاحقاً تغطية لزيارته بأهم ما ورد على لسانه وبصياغة إجاباته عن الأسئلة.

بإمكان مدرس المساق أن يقسم الطلبة إلى مجموعات تعد كل مجموعة أسئلة لأحد القائمين على فرقة رقص (مدرب، مصمم حركات، كاتب كلمات، مدير)، على أن يعود الطلبة بمقابلة مسجلة بالفيديو ويعرضوها في المحاضرة ويحصلوا على علامة عليها.

كتابة ورقة من 500 كلمة لتحليل إحدى الدبكات الشعبية المحلية المرتبطة بمدينة ما أو المكان الأصلي لعائلة الطالب، وأخذ رأي معايشين لتجربة هذه الدبكات.

كتابة تقرير صحافي حول قبول الرقص المعاصر، كوافد على الثقافة المحلية، وأخذ خارطة متحدثين غير متوافقة، وبحث الاختلافات ومحاولة توصيل القضية للرأي العام في فن صحافي.

عمل فوكس بوب بين طلبة الجامعة الواحدة (7-11) مقابلة قصيرة، للإجابة عن سؤال واحد: ما هي الرقصة المحلية أو العالمية الأقرب إليك، ولماذا؟

خامساً: قراءات إضافية

- حليلة، سيرين. 2014. في معمعان الرقص: حكاية فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية. بيروت. دار الآداب.
- العطاري، حسين سليم. 2018. الزغاريد: سلسلة أغاني التراث الفلسطيني. دار الرقمية للنشر والتوزيع الإلكتروني.
- شميت، يوخن. 1995. بينا باوش مسرح فوبرتال الراقص أو فن تدريب سمكة زينة رحلات في عالم الرقص. القاهرة: المجلس الأعلى للآثار.
- Rowe, Nicholas. and Ralph Buck and Rose Martin. 2014. Talking Dance: Contemporary Histories from the Southern Mediterranean. New York. Bloomsbury Publishing PLC.

روابط لإنتاجات فنية

فرقة مرج ابن عامر للفنون الشعبية الفلسطينية: https://bit.ly/2V5Bbql

Cafe Muller- Pina Bausch: https://bit.ly/3a3jqvK

Akram Khan- Desh: https://bit.ly/2Vq1Blx

قائمة المصادر والمراجع

ازديو، ياسر وفيق. 2018. *الجسد الراقص كإشكالية*، مراكش: فضاء عام.

بـن الشريـف، خالـد. 2017. «*تاريـخ الرقـص... عندمـا أصبـح جسـد الإنسـان لغـة مسـموعة.*» موقـع ساسـة، 1 شـباط/ فبرايـر 2019. https://bit.ly/2RyHS1X (تاريـخ الدخـول 29 كانـون الثـاني/ ينايـر، 2019).

جمعية الحنونة للثقافة الشعبية. 2012. *أرشيف الدبكة الشعبية*. عمان: جمعية الحنونة للثقافة الشعبية.

حليلة، سيرين. 2014. *في معمعان الرقص: حكاية فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية*، بيروت: دار الآداب.

زايد، لمياء. 2005. *رقص القصور بين النشأة والتطوير*. مجلة فكر وإبداع. عدد 31: 249- 257.

سعود، عوض. 1988. «*تعبيرات الرقص الشعبي الفلسطيني*». مجلة الأسوار، عدد 1: 133-142.

طرابلسي، فواز. 2004.- *إن كان بدك تعشق*، بيروت: دار الكنوز الأدبية.

العنتيل، فوزي. 1987. *الفولكلور ما هو؟*. بيروت: دار المسيرة.

الدمـرداش، ناديـة عبـد الحميـد، وعـلا توفيـق إبراهيـم. 2007. *مدخـل إلى علـم الفولكلـور «دراسـة في الرقـص الشـعبي»*. القاهـرة: عـين للدراسـات والبحـوث الإنسـانية والاجتماعيـة.

وكالـة الأنبـاء والمعلومـات الفلسـطينية- وفـا. *فـرق الفـن الشـعبي الفلسـطيني*. [د.ت]. http://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=8723 (تاريـخ الدخـول 14 أيلـول/ سـبتمبر، 2019)

McIntosh, Matthew A. 2019. Brewminate: *A Bold Blend Of news and ideas*. April 27, 2019. https://brewminate.com/the-bhimbetka-rock-shelters-and-art-of-prehistoric, (Accessed September 28, 2019).

Rowe, Nicolas. 2014. *Talking Dance*. NY: I.B.Tauris & Co.Ltd

الأسبوع الثالث عشر:

الإدارة الثقافية

إعداد: يسري درويش

رئيس الاتحاد العام للمراكز الثقافية

أولاً: أهداف الأسبوع

- إطـلاع الطلبـة عـلى مفهـوم الإدارة الثقافيـة وطـرق قيـاس عوامـل قـوة وضعـف أي إدارة ثقافيـة في بلـد مـا.
- تمكين طلبة كليات الإعلام وصحافيي المستقبل من تحليل الإدارة الثقافية عبر خمسة محاور:
  1. اقتصاديات الثقافة.
  2. تمويل الثقافة.
  3. التسويق الثقافي.
  4. الصناعات الثقافية.
  5. السياسة الثقافية.
- وضـع الدارسـين في صـورة مقومـات ثقافـة عربيـة فاعلـة ومتحـررة ومتجـددة وتشـارك في عمليـات التنميـة وتحمـي الإبـداع والمبدعـين.
- الوقوف على العلاقة الارتباطية بين مفهومي الثقافة والإبداع.

ثانياً: الخطة التعلمية

هـذا الأسـبوع التعلمـي عميـق المفاهيـم وبعيـد عـن الممارسـات اليوميـة للصحافيـين ووسـائل الإعـلام، ونخبـوي إلى حـد مـا، لـذا نقـترح عـلى المحاضريـن في الجامعـات والكليـات مـا يـلي:

شرح المادة النظرية التالية بهدوء وتأنٍّ حتى تصل للطلاب ويقتنعوا بها.

توجيه الطلاب كي يطالعوا منزلياً مواد ثقافية من مجلات وكتب ومواقع إلكترونية.

بمـا أن الأسـبوع يتسـع لمحاضرتـين، نقـترح اسـتضافة خبـير أهـلي أو أحـد العاملـين في الإدارة الثقافيـة الرسـمية للحديـث مـع الطـلاب.

إدارة نقـاش نقـدي بـين الطـلاب في المحـاضرة الثانيـة مـن الأسـبوع لقيـاس مـدى تطبيـق المفاهيـم الـواردة في هـذا الأسـبوع في الإدارة الثقافيـة الفلسـطينية.

ثالثاً: الشق النظري

الثقافـة ضرورة إنسـانية عامـة، وركـن أسـاسي في الحضـارات البشريـة عـلى مـر العصـور، وهــي محـور اهتـمام المجتمعـات والـدول المتقدمـة والناميـة عـلى حـد سـواء، حيـث تسـعى إلى الاهتـمام بهـا وحمايتهـا ونشرهـا وتنقيتهـا.

والإدارة تقـف بقـوة وراء كل نجـاح، وهــي المسـؤولة عــن النجـاح أو الفشـل الـذي يصيـب أي مؤسسـة أو منظمـة، كـما أنهـا مسـؤولة عـن تقـدم أي مجتمـع مـن المجتمعـات أو تخلفـه، وسـوف يتنـاول هـذا الأسـبوع التعلمـي بالتحليـل الإطـار الفكـري والمفاهيمـي لـلإدارة الثقافيـة، ومكوناتهـا أو محاورهـا وموضوعاتهـا المتمثلـة في: اقتصاديـات الثقافـة، وتمويـل الثقافـة، والتسـويق الثقـافي، والصناعـات الثقافيـة، والسياسـة الثقافيـة، والتغطيـة الصحافيـة للنـدوات والمؤتمـرات واللقـاءات الثقافيـة ومعـارض الكتـب، والثقافـة والإبـداع.

الموضوع الأول: مدخل إلى الإدارة الثقافية

الثقافـة هـي كل مـا يتخيلـه البـشر ويعـبرون عنـه ويفكـرون فيـه ويؤطرونـه في أنمـاط أو يقنونـه أو ينسجونه أو يبنونـه، فالثقافـة تنظيـم جميـع السـمات المميـزة للأمـة مـن ماديـة وروحيـة وفكريـة وفنيـة ووجدانيـة، (السـنبل 2000، 6) ولذلـك تحتـاج الثقافـات إلى التكيـف والتغيـير باسـتمرار مـن أجـل البقـاء. (Testa, Mueller and Thomas . 2003, 129) والتغيـير هـو عمليـة تحليـل المـاضي لرسـم التصرفـات المطلوبـة للمسـتقبل في حركـة انتقاليـة مـن حالـة إلى حالـة أخـرى مرغوبـة في المسـتقبل. (Armstrong 1997, 117) ولذلـك يمكـن القـول إن الإدارة أمـرٌ لازمٌ وضروريٌّ، ويمكـن اعتبارهـا حجـر الزاويـة والمعلـم البـارز الـذي لا يمكـن إخفـاء أثـره عـلى الثقافـة، مـع الإشـارة إلى أن الإدارة لا تقيـد الإبـداع؛ وإنمـا تنظمـه وتطـوره وتجعلـه قابـلاً للانطـلاق في فضـاء المعرفـة عـبر وسـائل الإدارة الحديثـة التـي تحقـق الأهـداف وتراكـم عـلى الإنجـازات.

وقـد ارتبـط ظهـور الإدارة وقيـام التنظيـمات نتيجـة وعـي الإنسـان بـأن قدراتـه محـدودة مقارنـة مـع احتياجاتـه الكثـيرة ووعيـه بزيـادة تعقـد الأمـور المحيطـة بـه، وكنتيجـة لذلـك، ذهـب الإنسـان بوعيـه وجهـوده وإدراكـه إلى العمـل عـلى إقامـة التنظيـمات الإداريـة التـي تخـدم أهدافـه ورغباتـه الجماعيـة والفرديـة)اللـوزي 2002، 47(، أي أن التنظيـم سـمة مـن السـمات التـي تشـكل النجـاح والتفـوق للأعـمال التـي يخطـط لهـا ويتـم إنجازهـا عـلى أكمـل وجـه.

وتهــدف الإدارة إلى إقامـة كيــان اجتماعـي تعاونــي مستمر ذي هــدف وغايـة، (جوهـر 2011، 8) ويجمع الفقــه الإداري، علــى أن للإدارة طابعــاً مزدوجــاً، أي تجمع بين العلــم والفــن فــي نفــس الوقــت، فهي علم لــه مبادئه وأساليبه فــي الدراسة والبحــث، أما التطبيــق، فهـو فــن يقـوم علـى قــدرات أو مهــارات شخصية يتحلــى بهــا مــن يتولى الإدارة. (شحماط 2010، 12)

والإدارة ليسـت مجموعـة مـن الأسـاليب والتقنيـات المناسـبة لحـل المشـاكل، بـل إن الإدارة اليـوم تركـز عـلى المجهـود العلمـي والعمـلي وعـلى الأفـكار والنظريـات، وكذلـك عـلى العلاقـات المعقـدة

التـي لا بـد مـن إدراكهـا بـين الأشـياء، (الطويـل 2006، 79) وإدارة التغيـير تُعـرّف بأنهـا إدارة للفكـر والجوهـر وأداة للمضمـون الوظيفـي والعقـلي الـذي يقـود نحـو اتجاهـات معينـة بذاتهـا وتحمـل أبعـاداً وظيفيـة جديـدة ذات طابـع بنـائي، وذات انطلاقـة تحرريـة تبقـى وتؤكـد عـلى حريـة الإنسـان. (الخضـيري 2003، 156) وتشـير الدراسـات إلى أن هنـاك خمسـة مبـادئ توجيهيـة ينبغـي أن تؤخـذ في الاعتبـار لتحقيـق الإدارة الفعالـة للثقافـة: (Donna and Owen, 2004. 160-167)

صياغة إستراتيجية ثقافية شاملة.

إعداد قادة ثقافيين.

المشاركة الثقافية الفعالة.

قياس الأداء الثقافي.

التواصل الثقافي.

ويعتبر التخطيط الثقافي أبرز عمليات الإدارة الثقافية، وتبدأ عملية التخطيط الثقافي بالتحليل الإستراتيجي للبيئة، ويُعد أسلوب التحليل البيئي الرباعي SWOT أكثر أساليب التحليل البيئي شيوعاً واستخداماً.

ويعتمد نموذج SWOT في التحليل البيئي على استخراج جوانب القوة وجوانب الضعف للبيئة الداخلية، وما يوجد في البيئة الخارجيَّة المحيطة من فرص وتهديدات، ويؤدي الاستخدام الصحيح والدقيق لنموذج SWOT في التحليل إلى صياغة رؤية ورسالة إستراتيجيتين، وكذلك أهداف إستراتيجية قريبة من الواقع، ما يسهم في تحقيقها. (عباس 2007، 120)

ويتكون تحليل SWOT من أربعة عناصر تقيم الموقف الحالي للمؤسسة، بدءاً من نقاط القوة، التي تمثل على سبيل المثال في حالة قاعة الحفلات الموسيقية، حجم القاعة وأجهزة الصوت المتوفرة بها، والعاملين المؤهلين، والموارد المالية والسمعة الجيدة. أما العنصر الثاني للتحليل، فهو نقاط الضعف التي تتمثل غالباً في سوء الإدارة المالية أو سوء الإدارة التنفيذية. في حين تمثل الفرص العنصر الثالث للتحليل، ومن الأمثلة عليها توافر قاعة للحفلات الموسيقية، أو إطلاق حملة إعلانية، أو إمكانيات دخول أسواق جديدة. والخطوة الرابعة هي تحليل التهديدات التي قد تواجهها المؤسسة، ويمكن أن يشمل ذلك منافسين يدخلون السوق، أو يغيرون التشريعات، أو في حالة صناعة التسجيلات الموسيقية، التقدم التكنولوجي في بث الموسيقى على الإنترنت. (Einarsson 2016, 150)

الموضوع الثاني: محاور وموضوعات الإدارة الثقافية

الإدارة الثقافية تتكون من عدة محاور وموضوعات، وكي نستطيع الإبحار في مكوناتها، علينا أن نحدد عناصر هذه الإدارة التي يمكن أن تتبلور على النحو التالي:

اقتصاديات الثقافة Economics of Culture

الثقافة هي نمط متكامل من المعرفة والخبرة والأنشطة والفنون والمعتقدات والقيم والقوانين

والمواقـف والمعـاني والأدوار والعلاقـات والممتلـكات المكتسـبة والسـلوك الـذي يعتمـد عـلى التعلـم ونقـل المعرفـة عـبر الزمـان والمـكان ومـا يبتكـره الإنسـان ويرتـب بـه حياتـه الفكريـة والروحيـة والجماليـة والاجتماعيـة. (فـازولا، د.ت. 7) وتحـدد الثقافـة بالعنـاصر الآتيـة: (بركـة، 2012. 90-96)

الثقافة غير فطرية بل مكتسبة شأنها شأن اللغة

الثقافـة هـي مظاهـر متعـددة، تكـون في مجموعهـا نظامـاً متكامـلاً وتكـون اللغـة الأم الركيـزة الأساسـية في هـذا النظـام.

ترتبط الثقافة ارتباطاً وثيقاً بالهوية، شأنها شأن اللغة التي تتشارك معها في خصائص متعددة.

الثقافة مشتركة بين أفراد المجموعة الواحدة، وتكون ميزتهم الخاصة.

وللثقافة دورة تضم خمس مراحل، هي: (Einarsson 2016, 43)

المرحلـة الأولى: تشـمل الأشـخاص الذيـن يشـاركون في الإبـداع، مثـل النحاتـين والكتـاب وشركات التصميـم، بالإضافـة إلى منتجـي الحـرف اليدويـة والفنـون الجميلـة.

المرحلـة الثانيـة: وتغطـي الإنتـاج، مثـل البرامـج التلفزيونيـة والأدوات اللازمـة لإنتـاج الثقافـة، مثـل صناعـة الآلات الموسـيقية والطباعـة.

المرحلـة الثالثـة: وهـي مرحلـة التوزيـع، أي جلـب السـلع أو الفعاليـات الثقافيـة للمسـتهلكين والعارضـين.

المرحلـة الرابعـة: وهـي مرحلـة العـرض التـي تشـمل أماكـن الاسـتهلاك، مثـل دور السـينما والمسـارح ودور الأوبـرا والمتاحـف والمهرجانـات الثقافية.

المرحلـة الخامسـة: وتشـمل اسـتهلاك ومشـاركة المسـتهلكين في الأنشـطة الثقافيـة، مثـل مشـاهدة التلفزيـون، والاسـتماع إلى الراديـو، وزيـارة المتاحـف، وقـراءة الكتـب والرقـص، حيـث يتـم تسـليم السـلع والخدمـات المختلفـة مبـاشرة مـن الأشـخاص الذيـن ينتجونهـا للمسـتهلكين، بمـا في ذلـك تسـليمها مـن خـلال التكنولوجيـا الرقميـة.

والثقافـة بمعناهـا الأوسـع تولـد نشـاطاً اقتصاديّـاً أكـثر مـما قـد يبـدو للوهلـة الأولى، ففـي الاقتصـاد، تنعكـس قيمـة السـلع والخدمـات في السـعر، وهـو مـا يعكـس بـدوره المنفعـة التـي يسـتمدها الأفـراد مـن السـلع أو الخدمـات المعنيـة، ومـع ذلـك، فـإن قيمـة السـلع الثقافيـة يتـم تحديدهـا أيضـاً مـن وجهـة نظـر أخـرى وهـي الثقافـة نفسـها، ومـن أجـل تقييـم السـعر أو القيمـة في الثقافـة، نحتـاج إلى تقديـر حكـم سـواء مـن الناحيـة الاقتصاديـة أو النقديـة أو القيمـة أو القيمـة الثقافيـة، لأنـه مـن المسـتحيل تقييـم السـلع أو المنتجـات الثقافيـة حصريّـاً عـلى أسـاس الأسـاليب التقليديـة للاقتصـاد، ولكـن مفهـوم القيمـة مـن الناحيتـين الاقتصاديـة والثقافيـة يزودنـا بإطـار جيـد لتقييـم الجوانـب الاقتصاديـة للثقافـة، حيـث يشـكل مفهـوم القيمـة، وهـو مفهـوم رئيـسي في كل مـن الاقتصـاد والثقافـة، نوعـاً مـن الجـسر بينهـما. (Einarsson 2016. 155-160)

وتمثـل اقتصاديـات الثقافـة مجموعـة الأنشـطة والتبـادلات الثقافيـة الخاضعـة لقواعـد اقتصاديـة،

من إبداع وإنتاج وتوزيع واستهلاك لسلع ثقافية، ومن أهم خصائص اقتصاديات الثقافة تبرز طبيعتها المزدوجة: الاقتصادية، خلق الثروة وفرص العمل، والثقافية، إنتاج القيم والمعنى، وتندرج ضمن تقاطع جدلي بين الاقتصادي والثقافي، بحيث يجعل من الإبداع والابتكار والتجديد في قلب النشاط أو المنتوج. ويتميز عن باقي القطاعات الاقتصادية بتنظيم مختلف من حيث طبيعة العمل، ويتشكل، في الغالب الأعم، من مقاولات صغرى ومتوسطة، ولذلك، تعتبر اقتصاديات الثقافة رهاناً إستراتيجياً يهم البناء الثقافي للمجتمع في وحدته وتنوعه، في حاضره ومستقبله، لذلك، يعتبر دعم الدولة عاملاً حيويّاً وتحفيزيّاً لصون النسيج الثقافي الوطني وتطويره، وشرطاً يساعد الحركة الثقافية على الإبداع، وعلى المنافسة الثقافية في سياق العولمة وتنامي المنتوجات غير المادية، ولذلك، يبدو أنه لا مناص من الارتكاز على مجموعة توجهات كبرى لتأطير أية سياسة عمومية في مجال اقتصاديات الثقافة، ومنها لجنة مجتمع المعرفة والإعلام: (2016، 12-14)

المسألة الهوياتية: التي تتوخى صيانة مقومات الهوية الوطنية بتعدد روافدها اللغوية والثقافية وبتنوع خصوصياتها الجهوية، في إطار التفاعل مع الثقافة الوطنية والانفتاح على الثقافة الكونية.

الاعتبار الحقوقي: الذي يتمثل في احترام الحقوق اللغوية والثقافية في غنى التعابير والإبداعات الجهوية والمحلية.

تحدي التماسك الاجتماعي: الذي بمقتضاه يتم إعطاء الأولوية للثقافة في التربية والتكوين، في وسائل الإعلام، وفي أنشطة المؤسسات التربوية والتأطيرية.

التحدي التنموي الوطني والجهوي: الذي يجعل من الثقافة واقتصادياتها رافعة أساسية لتطوير الرأسمال البشري، ومن أولويات السياسة العامة للدولة والحكومة والجهات، ومختلف تعبيرات المجتمع.

التحدّي الرقمي: الذي غيّر جذريّاً طرق الإنتاج وتلقّي المنتوج الثقافي بشكل يسائل اقتصاديات الثقافة وأصحاب القرار في اتجاه التكيف مع مقتضيات هذه الثورة والإمكانيات التي توفرها.

تمويل الثقافة

التمويل وظيفة إدارية تختص بعمليات التخطيط للأموال، والحصول عليها من مصادر التمويل المناسب لتوفير الاحتياجات المالية اللازمة لأداء الأنشطة الثقافية المختلفة.

وتجمع التعريفات التي تتناول ماهية التمويل على مفهوم واحد لا يختلف عليه اثنان، بأن التمويل يعني الإمداد بالأموال في أوقات الحاجة إليها، وهذا التعريف يتكون من عناصر أساسية، وهي: التحديد الدقيق لوقت الحاجة للتمويل، والبحث عن مصادر التمويل. (الحاج، 2002. 21) وتمويل الثقافة يهدف إلى الحفاظ على التسلسل الدقيق لإنتاج وتوزيع الثقافة والسلع الثقافية، ودمجها ضمن النسيج الاقتصادي، وهناك ثلاثة مصادر رئيسية لتمويل الثقافة، وهي: (Einarsson 2016. 41)

التمويـل العـام، ويكـون إمـا مـن خـلال المسـاهمات المبـاشرة أو غـير المبـاشرة، مثـل الحوافـز الضريبيــة.
التمويل الخاص أو المساهمات الناتجة عن عمل المنظمات غير الربحية.
المساهمات التي تقدمها المؤسسات التجارية في القطاع الثقافي، والشركات التجارية الخاصة.
ويعتـبر التمويـل في فلسـطين مـن المشـكلات الكبـيرة التـي تواجـه قطـاع الثقافـة والفـن، حيـث إن التمويـل الحكومـي للشـأن الثقـافي لم يصـل إلى 1% مـن الموازنـة العامـة منـذ تأسـيس السـلطة الوطنيـة حتـى وقتنـا هـذا، مـا أثـر عـلى الثقافـة وبرامجهـا. ولم يسـتطع هـذا التمويـل أن يشـجع ويطـور الثقافـة والفـن في فلسـطين إلا بالنـزر اليسـير، حيـث إن جـل هـذا المـال يخصـص للإنفـاق عـلى الهيـاكل الإداريـة الحكوميـة التابعـة لـوزارة الثقافـة. ويعتمـد القطـاع الأهـلي الثقـافي عـلى التمويـل مـن الحكومـة والجهـات المانحـة، التـي يقتصـر تمويلهـا عـلى الأنشـطة الموسـمية التـي لا تخلـق اسـتدامة، فقضيـة الثقافـة والمعرفـة مـن القضايـا المصيريـة في حيـاة وتقـدم الـدول، وتحتـاج لتكاتـف الجهـود للنهـوض بالثقافـة والفنـون تأكيـداً للمقولـة «لا ثقافـة مـن دون مـال».

التسويق الثقافي

يمكـن القـول إن المفهـوم التقليـدي القديـم للتسـويق مـرادف للإشـهار والإعـلان في مجـال تقديـم المنتجـات أو الخدمـات أو الرعايـة. أمـا العـصر الحـالي، فيمكـن اعتبـاره عـصر التسـويق، وذلـك انطلاقـاً مـن الـدور التأثـيري المحـوري للنشـاط التسـويقي، لا سـيما في البيئـات شـديدة التنافسـية، وطبقـاً لفلسـفة التسـويق، ينبغـي أن تحـرص المؤسسـات عـلى التشـخيص والتحليـل المسـتمر للاحتياجـات المتغـيرة للأفـراد والمؤسسـات ووضـع الإسـتراتيجيات المناسـبة لتلبيـة هـذه الاحتياجـات، وبالتـالي، فالثقافـة تعـبر عـن الهويـة الرمزيـة لجماعـة معينـة، مـن خـلال التعبـير عـن قيـم وقواعـد وخصائـص فكريـة وحضاريـة وروحيـة تميـز جماعـة عـن غيرهـا، والثقافـة ذات تأثـير كبـير عـلى سـلوك الأفـراد والجماعـات وتفكيرهـم وتصوراتهـم.
ولقـد أصبحـت الثقافـة محـور التنميـة، لتحتـل بذلـك موقـع القلـب المحـرك الـذي تـدور حولـه عمليـات التنميـة القطاعيـة؛ سياسـية واقتصاديـة وتربويـة وعلميـة وتقنيـة، وذلـك عـلاوة عـلى التنميـة الفكريـة والإبداعيـة. ولم تعـد الثقافـة مجـرد عامـل مسـاعد يدفـع المجتمـع صـوب غاياتـه، أو مؤسسـة ضمـن مؤسسـات اجتماعيـة أخـرى، ولم يعـد بالإمـكان اختزالهـا، إلى ناتـج فرعـي لطـور الإنتـاج السـائد، فالثقافـة بحكـم طبيعتهـا ترفـض التهميـش والاختـزال، فليـس دورهـا أن تكـون خادمـاً مـن أجـل تحقيـق الغايـات الماديـة، بـل يجـب أن تكـون الثقافـة هـي الأسـاس الاجتماعـي الـذي تقـوم عليـه هـذه الغايـات نفسـها. (عـلي 2008، 46)
غـير أن الدراسـات تشـير إلى أن مفهـوم الثقافـة كان تقليديّـاً إلى حـد كبـير في بحـوث التسـويق وسـلوك المسـتهلك، وعـادة كان المسـوقون والمسـتهلكون يتجاهلـون عمـق وأهميـة المفهـوم ومكانتـه في تحليـل السـلوك البـشري، وفي ظـل التطـور الـذي تشـهده البشريـة في العـصر الحـالي،

فإن فهم الأعمال التجارية للحدود الثقافية، أي الدرجة التي لا ترغب فيها الثقافة في التخلي عن أساليبها التقليدية واعتماد أساليب جديدة، بالإضافة إلى فهم البيئة الثقافية للسوق ومهارة التعامل مع التشابهات والاختلافات الثقافية داخل الأسواق؛ باتت أموراً ضرورية لنجاح الأعمال التجارية والتسويقية. (Guang and Trotter 2012, 6458)

إن الثقافة ليست سمة من سمات الأفراد، بل تضم مجموعة من الأفراد الذين يعيشون ظروفاً حياتية وتعليمية متشابهة، كما تشمل الثقافة المعتقدات والمواقف والأعراف والأدوار والقيم المشتركة بين متحدثي لغة معينة ويعيشون خلال نفس الفترة التاريخية في منطقة جغرافية محددة، وعادة ما يتم نقل العناصر المشتركة للثقافة الذاتية من جيل إلى جيل وتكون مستقرة نسبياً مع مرور الوقت. (De mooij 2015, 12)

والثقافة تؤثر على الاتصالات التجارية وعلى سلوك المستهلك وعلى سلوكيات العمل، والاتصالات التجارية تؤثر على الثقافة، فمثلاً في الثقافات التي تهتم بالهدايا التجارية مثل اليابان، فإنه يمكن استعمال هذه السمة في التواصل التجاري، غير أن ذلك يعتبر سلوكاً سيئاً، وربما يصل إلى اعتبار الهدية بمثابة رشوة عند بعض الثقافات الأخرى، كما أن استخدام بعض الألفاظ والعبارات قد يكون ناجحاً في التسويق لدى بعض المجتمعات، وقد يكون له أثر سلبي لدى مجتمعات أخرى. (Guang and Trotter 2012, 6459-6460)

وفي الولايات المتحدة الأميركية، فإن شرب الكوكا كولا يكون غالباً لإرواء عطش الفرد، بينما في كثير من البلدان الأخرى، يعتبر شرب الكوكا كولا رمزاً للحالة. (De mooij 2015. 12) وبالرغم من قيام الشركات الصينية بتصنيع أجهزة تلفاز ملونة ذات جودة عالية، إلا أن المستهلكين الصينيين ما زالوا أكثر ثقة بالمنتجات المستوردة، ولذلك استفاد مسوقو التلفاز الملون اليابانيون إلى حد كبير في الصين، لأنهم فهموا جانباً من جوانب الثقافة الصينية، فيما منافسوها الأوروبيون لم يفعلوا ذلك. (Tian and Borges 2011, 113)

وانطلاقاً من كون جهود التسويق تعتمد في الغالب على تحليل سيكولوجية المستهلك وسلوكه، وتتجاهل العوامل الثقافية التي قد يكون لها بالغ الأثر على سلوكيات المستهلك، كونها تؤثر على التواصل وتساعد على إنجاح المنافسة، فإن التسويق الثقافي يمكن أن يكون أكثر فعالية في الوصول إلى المستهلكين وتغيير مواقفهم بدلاً من مجرد تلبية احتياجاتهم ورغباتهم الحالية، كما أنه يمكن أن يساعد بشكل كبير على تحقيق ميزة تنافسية جديدة، وذلك يمكن من خلال التركيز على العوامل الثقافية للمستهلكين.

إن التسويق الثقافي يعني تكييف عمليات التسويق والإعلان مع الثقافات المختلفة في جميع أنحاء العالم لتتناسب معها. (De mooij 2015, 11) ويتطلب التسويق الثقافي أن تكون الشركات على دراية بالاختلافات الثقافية مثل اللغة والدين والأعراف والقيم الاجتماعية والتعليم وأسلوب الحياة، (Tian and Borges 2011, 114) وهذا يعني أن

التسـويق الثقـافي يسـاعد عـلى تعظيـم فعاليـة الأعـمال في عـالم متعـدد الثقافـات، حيـث إن العوامـل الثقافيـة تعمـل كحواجـز غـير مرئيـة في الاتصالات التجاريـة، ولذلـك يعـد فهـم الاختلافـات الثقافيـة إحـدى أهـم المهـارات التـي يجـب أن تمتلكهـا الـشركات مـن أجـل الحصول عـلى ميـزة تنافسـية في الأعـمال التجاريـة، لا سـيما الدوليـة منهـا، حيـث تؤثـر الثقافـة عـلى العديـد مـن جوانـب التواصـل التجـاري الـدولي، مثـل سياسـات التجـارة الحـرة، وقـرارات التوطـين وإسـتراتيجيات التوحيـد، والإعـلان، وفعاليـة العلامـة التجاريـة، والعلاقـات التجاريـة، وإدارة الأعـمال الدوليـة، والتسـويق الـدولي، والتفـاوض الـدولي، وسـلوك المسـتهلك. (Guang and Trotter 2012, 6456)

وإذا كانـت العولمـة عمليـة لا مفـر منهـا، فـإن التبـادل الثقـافي سـيكون أمـراً لا مفـر منـه، فمـن ناحيـة، أصبـح العـالم أكـثر تجانسـاً في ظـل العولمـة، وتلاشـت الفـروق بـين الأسـواق الوطنيـة، وهـذا يعنـي أن الاتصـالات التسـويقية هـي الآن مجـال عالمـي شـامل، إلا أنـه مـن ناحيـة أخـرى، فـإن الاختلافـات الثقافيـة بـين الأمـم والمناطـق والمجموعـات العرقيـة، أمـر لا يمكـن تجاهلـه، وهـذا يعنـي أن الاتصـالات التسـويقية العالميـة/ الدوليـة، وهـي عمليـة متعـددة الثقافـات، تتطلـب مـن المديريـن أن يكونـوا عـلى اطـلاع جيـد عـلى الفـروق الثقافيـة عـلى الصعيـد الوطنـي والمحـلي والعرقـي مـن أجـل المنافسـة في الأسـواق العالميـة. (Tian and Borges 2011, 111)

إن الأمـور المختلفـة للأنشـطة الإنسـانية، مـن صناعـة وتجـارة وزراعـة، ومـا تنتـج عنهـا مـن أوضـاع اجتماعيـة، ومـا تمـر بـه مـن ظـروف تاريخيـة، تحـدد في النهايـة الشـكل الحضـاري لأي مجتمـع، الـذي ينبثـق منـه الوضـع الثقـافي لـه، حيـث يمثـل هـذا الوضـع الثقـافي المـرآة التـي تعكـس الحالـة الحقيقيـة التـي يبـدو عليهـا ذلـك المجتمـع. (محمـد 2014، 640)

لذلـك، تتطلـع العولمـة مـن خـلال آلياتهـا الاقتصاديـة والمعلوماتيـة إلى صياغـة ثقافـة كونيـة شـاملة تغطـي كافـة جوانـب النشـاط الإنسـاني، فـإذا كان التطـور الهائـل الـذي طـرأ عـلى تكنولوجيـا الاتصـال والمعلومـات قـد أدى إلى زيـادة التفاعـل الثقـافي عـلى مسـتوى العـالم، فـإن المشـكلة تكمـن في أن تدفـق الرسـائل الإعلاميـة والثقافيـة يـأتي مـن المراكـز الرأسـمالية في الشـمال، ويصـب في دول الأطـراف، أي في دول الجنـوب التـي تتحـول إلى مواقـع لتلقـي هـذه الرسـائل بـكل مـا تحملـه مـن تحيـزات وقيـم تتعـارض مـع منظومـة القيـم السـائدة في تلـك المجتمعـات، وهـي في جميـع الحـالات تحمـل أخطـار الإغـراق الثقـافي مـن الثقافـات الوافـدة، مـا يهـدد الخصوصيـات الثقافيـة لهـذه المجتمعـات. وقـد ارتبـط المفهـوم الثقـافي للعولمـة بفكـرة التنميـط أو التوحيـد الثقـافي للعـالم، الـذي يحـدث باسـتغلال شـبكة الاتصـالات العالميـة وهيكلهـا الاقتصـادي الإنتاجـي، المتمثـل في شـبكات نقـل المعلومـات والسـلع وتحريـك رؤوس الأمـوال، حيـث يعـد التنميـط الثقـافي مـرآة التطـور الاقتصـادي للعولمـة، لذلـك، فـلا بـد أن يتكامـل البنـاء الثقـافي للإنسـانية مـع البنـاء الاقتصـادي المعلومـاتي. (محمـد 2014، 640-641)

ومـن هنـا، اتخـذ المفهـوم الثقـافي للعولمـة بعـداً اقتصاديّـاً وإعلاميّـاً، حيـث يعـد الإعـلام أداة التوصيـل والتأثـير بالأفـكار الثقافيـة التـي يـراد ذيوعهـا وانتشـارها لتخاطـب المسـتهلكين عـلى اختـلاف عقائدهـم ورغباتهـم وأهوائهـم. (أنـور 2004، 107)

ولم يقـف التسـويق عنـد التطبيـق في القطـاع السـلعي فقـط، بـل امتـد ليشـمل الخدمـات في المؤسسـات التـي لا تهـدف إلى الربـح، وأيضـاً امتـد إلى تسـويق الأفـكار والأشـخاص والمؤسسـات بـكل أنواعهـا، ومـن بينهـا التـي تعمـل في مجـال السياسـة. ومـن هذا المنطـلق، بـدأت المحاولات في كيفيـة تطبيـق المفاهيـم التسـويقية في مجـال التسـويق السـياسي، عندمـا تـم التحـول في علـم السياسـة مـن أنـه علـم السـلطة أو الحكـم إلى كونـه العلاقـة السياسـية التـي تحكـم المجتمـع السـياسي، مـن خـلال المحافظـة عـلى التماسـك الاجتماعـي. (إبراهيـم 2009، 135)

إن التسـويق الثقـافي هـو أحـد الفـروع التطبيقيـة لعلـم التسـويق، يقـوم عـلى فلسـفة تؤمـن بـأن الرسـالة التسـويقية لـن تصـل إلى الأفـراد دون تدخـل الثقافـة، لذلـك يهتـم التسـويق الثقـافي بالترويـج لرسـالة مجموعـة معينـة مـن العمـلاء المحتملـين الذيـن ينتمـون إلى ثقافـة أو ديموغرافيـة معينـة، بهـدف الوصـول بالمنتـج الثقـافي إلى كافـة الجماهـير بمختلـف أعمارهـم، وذلـك بالاعتـماد عـلى خطـط تسـويقية تأخـذ بعين الاعتبـار المقومـات الثقافيـة كالقيـم والآداب وأنمـاط السـلوك الاجتماعـي واللبـس والفنـون واللغـة والأديـان، وغـير ذلـك مـن المقومـات الثقافيـة الخاصـة بـكل فـرد أو مجتمـع معـين.

وعـلى الصعيـد العـربي بعامـة والفلسـطيني بخاصـة، وبالرغـم مـن الأهميـة المحوريـة للتسـويق الثقـافي في تكييـف عمليـات التسـويق والإعـلان مـع الثقافـات المختلفـة، وبالرغـم مـن أن مـشروع العواصـم الثقافيـة العربيـة قـد حقـق تقاربـاً وتعاونـاً كبيريـن بـين المثقفـين والفنانـين والمبدعـين العـرب والجمهـور في الأقطـار التـي تحتفـي بعواصمهـا الثقافيـة، كـما حقـق التعـاون العـربي المنشـود بـين الـوزارات المسـؤولة عـن الثقافـة في الـدول العربيـة، إلا أن ذلـك يمكـن اعتبـاره مجـرد خطـوات أوليـة للتسـويق الثقـافي الـذي لا يـزال يحتـاج إلى المزيـد مـن الجهـود، فبالرغـم مـن أهميـة التسـويق الثقـافي ودور الإعـلام في تنميـة الثقافـة وتسـويقها، إلا أن هـذا الموضـوع لم يحـظ بالاهتـمام الـكافي عـلى الصعيـد الفلسـطيني، وربمـا يعـود ذلـك إلى عـدة أسـباب، يـأتي في مقدمتهـا: سياسـات الاحتـلال العنصريـة، وانحسـار تمويـل الثقافـة في فلسـطين، والمعانـاة الكبـيرة في هـذا المجـال، حيـث لم نجـد حتـى الآن إنتاجـاً فلسـطينيّاً يأخـذ مكانـه في السـوق العربيـة ومـن ثـم العالميـة. وفي هـذا المضـمار، فإننـي أدعـو الحكومـة الفلسـطينية والقطاعـين الخـاص والأهـلي لتأسـيس هيئـة تنسـيقية تضـع أمـام أعينهـا هدفـاً رئيسـيّاً وهـو الالتحـاق بالسـوق العربيـة والعالميـة مـن خـلال إنتـاج ثقـافي وفنـي تسـتخدم فيـه مـوارد الحكومـة ودعـم القطـاع الخـاص وقـدرات القطـاع الأهـلي في الإدارة والإبـداع، وبمـا يحقـق خدمـة كل الأطـراف.

الصناعات الثقافية

صناعة الثقافة في جوهرها ليست مجرد فكرة أو نسق معين من الأفكار يتصنعها شخص أو مجموعة من الأشخاص، وإنما هي مجموعة من الإجابات عن الأسئلة الكبرى التي تشكل امتحان التاريخ وتحديد الواقع لمجتمع ما. (السويدان وباشراحيل، 2007. 14)

وتعرف الصناعات الثقافية بأنها الأنشطة التي تنتج وتعيد إنتاج الأعمال الثقافية حسب مبادئ الإنتاج الصناعي، أي أن الأعمال الثقافية والفنية الأصلية يمكن أن تحول صناعيّاً إلى سلع استهلاكية تعرض في السوق، مثلها مثل باقي السلع الصناعية الأخرى، وذلك الإنتاج الضخم لها الذي يتطلب حتماً استهلاكاً جماهيريّاً ضخماً. (فوزي ورضوان، 2016. 26) وتشتمل الصناعات الثقافية على أشكال عديدة يتم حصرها عادة من طرف المختصين في أربعة محاور، وهي: (Gaëtan 2013, 83)

- الطباعة والكتاب.
- الموسيقى المسجلة.
- السينما والسمعي البصري.
- الإعلام والصحافة.

الموضوع الثالث: السياسة الثقافية

تعتبر السياسة الثقافية مفهوماً جديداً ظهر بالتحديد عام 1960م، حيث بدأت بعض الدول الأعضاء في اليونسكو تفصل الثقافة وشؤونها عن متطلبات التربية، لأن الموضوعين، وإن اتفقا في الجوهر والهدف، فإنهما يختلفان في المكونات والعناصر، وبالتالي، فإن هناك ضرورة لوضع سياسة ثقافية تساعد على التخطيط لميادين أخرى، مثل سياسة الاقتصاد والتنمية الزراعية وسياسة الإسكان إلى غيره، وبدأ بعض المفكرين يفصلون الثقافة عن هذه الميادين، لاعتقادهم ببساطة أن هذه الميادين تختلف عن الثقافة، وأن الخطط الاقتصادية أو الإنسانية بوسعها أن تنجح دون التفريع على الثقافة وروافدها ودورها الأساسي في المجتمعات. وقد تدارك الخبراء هذا اللغط بإعطاء كل ذي حق نصابه وأظهروا الارتباط العضوي بين التنمية الاقتصادية والزراعية وبين السياسة الثقافية، لأن الاقتصاد يرتبط بالتنسيق والوعي والتفكير، وحسن التطبيق يرتبط مع الثقافة، ولا سبيل إلى إيصال هذه الميزات إلى المجتمعات بصفة مرضية إلا بالتفريغ على الواقع الثقافي واستغلال روح الثقافة وسهولة إيصال الخطط إلى أهدافها عن طريق تعبئة ثقافية شاملة. (ابن حمينا 1986، 46)

وانطلاقاً من أهمية المؤتمرات واللقاءات العلمية باعتبارها من أهم الأنشطة العلمية في تنمية المعارف والمهارات وزيادة الخبرات، وتخلق شراكة حقيقية بين كافة المكونات الوطنية في الدولة وتتيح لهم التعبير والتدخل والتشارك في تحديد الخطط الإستراتيجية بما تشمله هذه الخطط من سياسات وإستراتيجيات وتدخلات، وبما تحققه من أهداف.

وتعرف السياسات الثقافية بشكل مختصر بأنها مجموعة القيم والمبادئ التي تُوجِّه المجتمع في شؤونه الثقافية. (فازولا د.ت، 7) وتعرف أيضاً بأنها منظومة المخططات والتشريعات والآليات التي تسعى الدولة من خلالها، بوصفها الضامن الأول لحقوق المواطن وكرامته والراعية لكل مقومات تحرره ورفاهيته وتقدمه، إلى المحافظة على أسس الهوية الحضارية وتعزيز القدرات الذاتية على خوض غمار العصر والاستجابة لتحدياته، وذلك بتطوير الثقافة وإثرائها ودعمها من حيث هي إبداع وفكر ومعرفة، للرجل والمرأة على حد سواء، ولكل الطبقات والفئات والأجيال والأجناس والعرقيات، دون تمييز أو إقصاء، استناداً إلى روح الفصل 27 من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان وغيره من المعاهدات والاتفاقيات الدولية، وتفاعلها من أجل تحقيق الاستقرار والتماسك والنمو الاقتصادي والرفاه الاجتماعي والتنمية المستدامة والإشعاع الحضاري، وبما يخدم التضامن والتعاون بين الشعوب والحوار بين الحضارات والأديان ويحقق العدل والسلام والكرامة لكل بني الإنسان. (اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم 2010، 152-153)

وفي كتاب مدخل إلى السياسات الثقافية في العالم العربي، تم تعريف السياسات الثقافية على أنها مُجمل الخطط والأفعال والممارسات الثقافية التي تهدف إلى سد الحاجات الثقافية لبلد ما أو مجتمع ما، عبر الاستثمار الأقصى لكل الموارد المادية والبشرية المتوفرة لهذا البلد أو المجتمع. (فازولا د.ت، 7)

ولذلك، تُعتبر السياسات الثقافية إحدى مسؤوليات الدولة بالأساس، ففي أغلب الأحيان، تكون الدولة هي المُطبِق لتلك السياسات، مع عدم إغفال دور منظمات المجتمع المدني والمؤسسات التعليمية ووسائل الإعلام والقوى الاجتماعية المؤثرة في تشكيل وتكوين السياسات الثقافية لأي دولة، ففي بعض الدول، تتميز السياسات الثقافية بالشفافية وتصدُر وتُطبَّق من قبل جهة مسؤولة عن إصدار خطط توضح دور الدولة في تطوير الحياة الثقافية، وفي دول أخرى كالولايات المتحدة مثلاً، لا يوجد للدولة تأثير واضح على تشكيل وتطور السياسات الثقافية، على عكس بعض الدول الأوروبية، حيث هناك آثار واضحة على دور الدولة في تطور الثقافة. (فازولا د.ت، 8)

إن السياسة الثقافية تقتضي وجود رؤية توجهها، ورسالة تؤطرها، ومنهجية تقودها، ومرجعيات تؤسسها، وأهداف تجسدها، وبرامج تبرزها. (المؤتمر الإسلامي لوزراء الثقافة 2007، 484) غير أن وجود سياسة ثقافية لا يعني بالضرورة أن الدولة تقوم بدور إيجابي في سد الحاجات الثقافية للمجتمع، بل يحتاج الأمر لنظرة أعمق؛ فهناك العديد من المصطلحات، كالهوية الثقافية والعادات والتقاليد، يمكن أن يتم استخدامها بشكل لا يؤدي لمنفعة عامة. (فازولا، د.ت. 9)

وقد نظمت اليونسكو أول مؤتمر حول السياسة الثقافية في فنيز عام 1970، كما نظمت مؤتمراً حول السياسة الثقافية الأوروبية عام 1973 في هلنسكي، وآخر حول سياسة آسيا الثقافية عام

1973 في يوجيكرتا، وذلك لأن العمل الثقافي عمل ربط الماضي بالحاضر لإنارة المستقبل. (ابن حمينا 1986، 47)

كما عقدت منظمة اليونسكو مؤتمراً دوليّاً حول السياسات الثقافية عام 1982 بالمكسيك، وكان المؤتمر الدولي الذي توجه بشكل خاص إلى قضايا التنمية وعملياتها بعنوان: السياسات الثقافية من أجل التنمية عام 1998م، وعقد بإستوكهولم، وهو المؤتمر الذي أعاد بشدة تأكيد أهمية التخطيط الثقافي في إطار سياسات ثقافية تقوم على مبادئ تتبناها الدول وتعمل على الالتزام بتطبيقها، ولعل جدة المفهوم تعود إلى الإشكال في العلاقة بين السياسي والثقافي. هل الثقافة منفصلة عن السياسة؟ وهل يجوز الربط بينهما؟ ما هي مستويات الربط؟ هل في مستوى المضامين والرؤى والقيم، أم أن الأمر لا يتعدى الجوانب الترتيبية والإجرائية، بحيث تكون الثقافة مضموناً ومحتوى، وتكون السياسة إطاراً تنفيذيّاً وآليات تطبيق ملزمة لمختلف المتدخلين في ميدان العمل الثقافي؟ (اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم 2010، 150)

وكما هو معروف، فإن السياسة الثقافية تتأثر في معظم الأحوال بدرجة المشاركة ووعي الشعوب، فإذا لم يشارك أبناء قطر ما في وضع سياسته الثقافية وفي تنفيذها، فإن مردودها سيكون محدوداً، كما تتأثر السياسة الثقافية في أي بلد ببرامج التعليم فيه، وإن عدم تطابقها مع حاجات الفرد والمجتمع، وعدم مواكبتها لتطورات العمر الذي تعيش فيه يرجع في معظم الأحيان إلى قصور في البرامج التعليمية والتربوية. (المؤتمر الإسلامي لوزراء الثقافة 2007، 498)
ولذلك، فإن خطة السياسة الثقافية يجب أن توضح البرامج العملية الرئيسية التي من خلالها سيتم توجيه العمل الثقافي بشكل مثمر خادم للأهداف العامة، محرك لكافة المكوّنات، مستخدم لكافة الوسائل والأدوات، حاضر في كافة المجالات الثقافية التي تنعكس على مختلف جوانب الحياة، مع ضبط النظريات والآليات التي تحكمها، والمصادر التي تنتجها، والعلاقات التي تربطها بالقيم والأديان والحضارات والمستجدات في حياة الإنسان. (المؤتمر الإسلامي لوزراء الثقافة 2007، 491)

وتؤكد الدراسات أن دراسة السياسة الثقافية لأي بلد من البلدان تعتمد على دراسة جوانب أساسية للعمل الثقافي، متضمنة الهيكليات التنظيمية وآليات صناعة القرار والإدارة، والتمويل الثقافي، والتشريع الثقافي، والعلاقة بين القطاع الحكومي والقطاع المدني، إضافة إلى العلاقات الثقافية الخارجية. (يازجي 2014، 5)

وكون السياسة الثقافية بمثابة تطبيق حضارة أمة، وحضارة الأمة حاكتها العصور والقرون، فإن عليها أن تبقى ما بقيت الأمم وحضاراتها. (ابن حمينا، 1986. 47) ومن هذا المنطلق، اجتهد الباحثون العرب في وضع مقومات للسياسات الثقافية في الوطن العربي، وفيما يلي توضيح لتلك المقومات: (اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم 2010، 153-163)
الثقافة رهان حضاري وشأن جماعي من أجل عولمة بديلة: للعولمة تيارات جارفة وقوى

مهيمنة عملت على إفراغ الثقافة من مضمونها الحضاري لتجعل منها ترفيهاً استهلاكيّاً، فلا بد من تبني سياسة ثقافية تقوم على تحصين الذات بتطوير الإنتاج الثقافي الوطني ودعم الإبداع في شتى المجالات، ولا شك أن أشهر الإبداعات التي وصلت إلى العالمية، وأشعت في سماء التألق الدولي، هي الإبداعات التي انطلقت من ثراء محليتها وعراقة مخزونها الحضاري.

ثقافة حرة ومتجددة: الحرية هي شرط وجود الثقافة وتجددها واستمرارها، ولا يمكن للمجتمعات أن تتقدم في ظل أحادية الفكر وانغلاقه وانسداد آفاق الثقافة، وقد كانت الثقافة على مر الحقب التاريخية المجال الذي نمت فيه حركات التحرر الوطني والإصلاح الاجتماعي، لذلك، كان لزاماً أن تضع السياسات الثقافية العربية في صدارة أولوياتها ضمان حرية التعبير والإبداع والإنتاج الثقافي، وذلك من خلال دور الدولة في الشأن الثقافي، فلما كانت الثقافة شأناً وطنيّاً جماعيّاً، فإن على القطاع العام أن يسهر على دعمها ومساعدتها، دون أن يتحول ذلك إلى ذريعة للاحتواء والوصاية، فالدولة لا تصنع الثقافة، وينبغي ألا تكون وصية عليها وتكتفي بأن توفر للنهوض الإمكانات والتشريعات والتجهيزات وتدعمها بما يلزم من تمويل، فالتنوع الاجتماعي والتعددية الفكرية والاختلاف في الآراء والرؤى كلها عناصر ثراء للمجتمع وزيادة حيويته وعوامل مناعته وتماسكه.

التنمية الثقافية: ترسخ في السياسات الثقافية العالمية، منذ ثمانينيات القرن الماضي، مبدأ جعل السياسة الثقافية أحد العناصر الأساسية للإستراتيجية الإنمائية، وأكدت الخطة الشاملة للثقافة العربية أنه لا يجوز النظر إلى التنمية كبعد كمي دون اعتبار لبعدها المتمثل في تلبية متطلبات الإنسان الروحية والثقافية بجانب حاجاته المادية، إلا أن وضع هذا المبدأ موضع التنفيذ في الواقع العربي ما زال يحتاج إلى مزيد من الدفع والتأكيد.

ثقافة تشجع على الإبداع والتجديد: على السياسات الثقافية أن تأخذ بالحسبان الصلة العضوية المتينة بين التعليم والإبداع، ولا يخفى ما للمدرسة من أهمية كبيرة في كشف المواهب والملكات الإبداعية لدى الناشئة، فلا يمكن الفصل بين السياسات الثقافية والسياسات التربوية، إذ لا يقتصر دورها على التربية الفنية بمدلولها المتداول والضيق الذي ينحصر في تلقين مبادئ الرسم أو الموسيقى، بل يتجاوز ذلك ليشمل تنمية الذوق الفني وتوسيع دائرة المعارف الفنية، ومن ثم تنشيط الحس الفني وتهذيب الميول الفنية ومساعدتها على التطور في مسالك راقية تبتعد بالناشئة عن الابتذال والإسفاف، وعما تروجه أدوات البث الثقافي التجارية، وسوف تكون لسياسة تنمية المواهب الثقافية والفنية انعكاسات إيجابية، بلا شك، على مستوى الإنتاج الفني في المستقبل، الذي سيراعي حتماً ارتقاء الذوق الفني وتطوير الميول الثقافية.

ثقافة تعمل على تمكين المرأة العربية: السياسات الثقافية العربية لا بد أن تضمن الارتقاء بأوضاع المرأة على كافة الأصعدة والميادين ومنها التعليم ومحو الأمية، وحق الفتاة في المشاركة داخل المدرسة وخارجها في الأنشطة الثقافية والفنية وتجاوز النظرة الدونية التي

تحرمهـا مـن حقهـا في الاسـتمتاع بالعـروض الفنيـة، والمشـاركة في ممارسـتها، وتوسـيع فـرص الانضـمام إلى الجمعيـات والمنظـمات الأهليـة والقيـام بأنشـطة ذات طابـع ثقـافي وفنـي، ورعايـة الإنتـاج الثقـافي النسـائي ودعمـه والمسـاعدة عـلى نـشره والتعريـف بـه، وتشـجيع الملتقيـات والنـدوات والمهرجانـات المختصـة في ذلـك، ووضـع خطـة للعنايـة بالحـرف والصناعـات التقليديـة النسـائية للمحافظـة عليهـا وتطويرهـا وتوظيفهـا في المشروعـات الاقتصاديـة والمؤسسـات الصغرى والمتوسـطة.

و- ثقافـة تتفاعـل مـع مجتمـع المعرفـة: تتيـح الثـورة الهائلـة في مجـال تقنيـة المعلومـات آفاقـاً واسـعة للثقافـة، فـإلى جانـب البـث الرقمـي الفضـائي، أصبحـت شـبكة الإنترنـت فضـاء واسـعاً ورحبـاً لتـداول المعـارف والقيـم والمشـاعر وصياغـة المواقـف وتشـكيل السـلوكيات، مـن هنـا، فـإن الحاجـة ملحـة إلى أن تحقـق الثقافـة العربيـة النقلـة المنشـودة لتدخـل في تفاعـل خـلاق مـع مجتمـع المعرفـة، فترتبـط بصلـة عضويـة بالفضـاء الافـتراضي والرقمـي المتنامـي، ومـن هنـا، يجـب عـلى السياسـات الثقافيـة العربيـة أن تشـجع عـلى التمكـن مـن تقنيـة المعلومـات وتوظيفهـا، بصـورة واعيـة ومبدعـة، في تنميـة مختلـف أوجـه حيـاة الإنسـان، كـما ينبغـي أن تسـهم بفعاليـة في تجسـير الفجـوة الرقميـة والمعرفيـة التـي تفصـل العـالم العـربي عـن العـالم المتقـدم.

الموضوع الرابع: السياسات الفلسطينية

أمـام هـذه السياسـات العربيـة، مـاذا فعـل الفلسـطينيون؟ ومـا هـي السياسـات التـي تـم اعتمادها؟ وهـل تسـتجيب للرؤيـة العربيـة؟ ومـا الـدور المنـوط بنـا جميعـاً مؤسسـات وأفـراداً وقطاعـات مختلفـة حكوميـة، وخاصـة، وأهليـة، لوضـع السياسـات الثقافيـة التـي تحقـق التغيـير وتتبنـى الشراكـة كأسـلوب عمـل؟

للإجابـة عـن الأسـئلة العديـدة، يتوجـب علينـا الإقـرار بالمحـاولات العديـدة التـي قامـت بهـا كل الجهـات، سـواء حكوميـة أو أهليـة، للارتقـاء بالفعـل الثقـافي. وهنـا، لا بـد مـن الإشـارة الى إسـتراتيجية قطـاع الثقافـة والـتراث «شراكـة وتنميـة» 2017-2022 ومـا تحملـه مـن سياسـات الحكومـة تجـاه الثقافـة، التـي نـرى أنهـا لم تجـب عـن الأسـئلة العديـدة المتعلقـة بقضايـا الثقافـة والفنـون، وبنـاء قاعـدة معرفيـة تدعـم التخطيـط والاسـتثمار الثقـافي في فلسـطين، واقـتراح الآليـات الإداريـة والتشريعيـة التـي مـن شـأنها تطويـر العمـل الثقـافي في فلسـطين، ومتابعـة مـؤشرات الممارسـة الثقافيـة في فلسـطين ومـدى تقـدم التشريعـات والقوانـين الناظمـة لهـا، والدفـاع عـن حـق الثقافـة الفلسـطينية وحضورهـا في وسـائل الإعـلام العامـة والخاصـة في فلسـطين، وتطويـر مجـالات الإدارة الثقافيـة، والإعـلام الثقـافي، والصناعـة الثقافيـة، والتنشـيط الثقـافي، والعنايـة بمظاهـر التنـوع الثقـافي، وتشـجيع الحـوار الثقـافي. (برنامـج السياسـات الثقافيـة في المنطقـة العربيـة، 2013. 13)

الموضـوع الخامـس: التغطيـة الصحافيـة للنـدوات والمؤتمـرات واللقـاءات الثقافيـة ومعـارض الكتـب

عـادة، يتـم تنظيـم المؤتمـرات والنـدوات واللقـاءات الثقافيـة ومعـارض الكتـب والدعـوة لهـا مـن قبـل الـوزارات الحكوميـة أو المؤسسـات والمراكـز الثقافيـة أو الجامعـات أو المؤسسـات التعليميـة والبحثيـة، وقـد تتعـاون عـدة مؤسسـات أو جامعـات لتنظـم مؤتمـراً أو نـدوة أو معرضـاً أو لقـاء مـا، وقـد تقـوم أيضـاً بعـض الـشركات التجاريـة أو الصناعيـة برعايتهـا، وتكـون المؤتمـرات والنـدوات والمعـارض واللقـاءات الثقافيـة إمـا وطنيـة يشـارك فيهـا أفـراد مـن نفـس البلـد، أو إقليميـة يشـارك فيهـا أفـراد مـن منطقـة جغرافيـة معينـة، أو دوليـة يشـارك فيـه أفـراد مـن جميـع البلـدان، وفي جميـع الحـالات، تحتـاج تلـك المؤتمـرات والنـدوات واللقـاءات والمعـارض إلى التغطيـة الإعلاميـة اللازمـة، لا سـيما أن وسـائل الإعـلام تسـعى دائمـاً إلى جلـب اهتـمام الجمهـور وتوسـيع رقعـة انتشـار القـراء، فتعتمـد لذلـك تقنيـات وطـرق عمـل تمـسرح بعـض الأحـداث وتضخمهـا، وقـد تتجـه في بعـض الأحيـان إلى صناعـة الحـدث، متجـاوزة دورهـا التسـجيلي، فتصبـح طرفـاً متدخـلاً في الحيـاة العامـة لا يقتـصر عـلى روايـة مـا جـرى، مشـابهة في ذلـك بقيـة الفاعلـين الاجتماعيـين الذيـن يصنعـون الحيـاة العامـة ويخوضـون صراعاتهـا. (مـكاوي والسـيد 2001، 348)

وتتميـز الوسـائل الإعلاميـة السـمعية والبصريـة بأنهـا صاحبـة أكـبر رصيـد في خدمـة الثقافـة وتطويرهـا، لمـا تملكـه مـن إمكانـات وقـدرات تقنيـة وفنيـة تؤهلهـا لتحقيـق ذلـك الهـدف، (فـرج 1994، 447) ولذلـك، تعـد وسـائل الإعـلام السـمعية والبصريـة مـن أكـثر المؤسسـات التـي لهـا تأثـير بالـغ في تحقيـق التنميـة الثقافيـة، لأنهـا موجهـة لجماهـير المجتمـع، ولأن مهمتهـا الأساسـية نقـل الأخبـار والمعلومـات الدقيقـة التـي ترتكـز عـلى الصـدق والصراحـة ومخاطبـة عقـول الجماهـير وعواطفهـم والارتقـاء بمسـتوى الـرأي. (عليـوة، 1978. 159) كـما تعـد وسـائل الإعـلام السـمعية أو البصريـة مـن الأدوات الأساسـية في الحصـول عـلى الثقافـة، لأنهـا توفـر التغذيـة الثقافيـة لملايـين البـشر، مـا يجعـل مسـؤوليتها ضخمـة لا تقتـصر عـلى توصيـل ونـشر الثقافـة، بـل أيضـاً لهـا دورهـا في انتقـاء هـذه الثقافـة. (عبـد الرحمـن 1984، 68)

ووسـائل الإعـلام لهـا دورهـا الهـام في تقديـم المـواد الإعلاميـة والثقافيـة للمواطنـين بشـكل مبـاشر أو غـير مبـاشر للارتقـاء بفكـر الإنسـان وسـلوكه، وتتمثـل هـذه الوسـائل في الصحـف والمجـلات ودور النـشر وهيئـات الإذاعـة والتلفزيـون ووكالات الأنبـاء وشـبكات التوزيـع للوثائـق المطبوعـة والمرئيـة والمسـموعة، وأجهـزة البـث الإذاعـي، ومصالـح الإعـلام الحكوميـة، وبنـوك المعلومـات، والأدمغـة الإلكترونيـة. (المصمـودي 1985، 129)

كـما يعـد الانتقـاء الثقـافي مـن الوظائـف أو المهـام الأساسـية لوسـائل الإعـلام، حيـث تسـتطيع هـذه الوسـائل مـن خـلال أجهزتهـا وبرامجهـا المتنوعـة، وبقـدر مـا يتوافـر لهـا مـن إمكانـات ماديـة وبشريـة، أن تنتقـي الجيـد والنافـع والمفيـد مـن الثقافـة، الـذي تسـتطيع مـن خلالـه أن تحـدث

تغييراً ثقافيّاً واضحاً لدى أفراد المجتمع، وهي بذلك تمهد الطريق لتحقيق التنمية الثقافية، ويمكن أن يتحقق ذلك بوسائل عديدة من أهمها: (فرج 1994، 457-458)

الاهتمام بالبرامج الثقافية بصورة أكبر.

تقديم برامج ثقافية تعرض تجارب الدول المتقدمة ثقافيّاً، وإبراز ما بها من قيم ومبادئ وعادات وتقاليد تتناسب وطبيعة مجتمعنا وانتقاء الصالح منها، والعمل على غرسها في نفوس الأفراد.

أن من أولى مهام وسائل الإعلام التعريف بكل المجالات الثقافية والأنشطة الفكرية ونقل مادتها إلى الجماهير من خلال برامجها العديدة والمتنوعة.

وبالتالي، يمكن القول إن التغطية الصحافية للإدارة الثقافية تعني الطريقة التي تتبعها الصحف في تناول ظواهر وأحداث ووقائع ما، وتبدأ بالحصول على البيانات والمعلومات والتفاصيل المتعلقة بهذه الظواهر أو الأحداث أو الوقائع، ومن ثم كتابتها بأسلوب وشكل صحافي مناسبين، ومن خلال اتباع أساليب التغطية المناسبة، والأنواع الصحافية الملائمة، بما يؤدي إلى تحقيق الهدف من وراء هذه التغطية، ومن الأمثلة على الأنواع الصحافية الملائمة لتغطية الفعاليات الثقافية وإثاره انتباه الرأي العام بما يتعلق بالإدارة الثقافية الأخبار والتحقيقات والتقارير والمقالات الصحافية لحدث ثقافي، وفيما يلي أمثلة على التحقيقات والمقالات الثقافية.

مثال

في عام 2005، نظم الاتحاد العام للمراكز الثقافية بقطاع غزة «مهرجان غزة للمسرح». ومثل هذا المهرجان انطلاقة لعمل مسرحي كبير، حيث لم يشهد القطاع حدثاً كهذا منذ عشرات السنين، وقد شاركت في هذا المهرجان فرق عديدة من كافة المناطق الفلسطينية في الداخل المحتل والضفة وغزة. وأشارت العديد من المواقع الصحافية لهذا المهرجان وأهميته. وهنا نضع بين أيديكم رابطاً لمقال إخباري عن المهرجان في تلك الفترة:

https://bit.ly/2Wy66KY

مثال

من المقالات الصحافية التي تناقش قضايا ثقافية مهمة، وهو على سبيل المثال وليس الحصر، مقال للصحافي يوسف الشايب بعنوان «ما بعد كنفاني.. قطيعة ما بين الرواية والسينما الفلسطينيتين»، الذي ينتقد فيه غياب الجهات الإنتاجية في منظمة التحرير الفلسطينية، وكذلك عدم اهتمام السينما العربية الرسمية بالقضية الفلسطينية، وغياب دور وزارة الثقافة الفلسطينية ليس في إنتاج الأفلام فحسب، بل في دعم واضح الرؤى لإنتاج هذه الأفلام ودعم الرواية بمفهوم المنتج الإبداعي الروائي عبر السينما. وللاطلاع أكثر، يمكنكم الذهاب إلى الرابط:

https://bit.ly/2WC8aBF

مثال

معرض فلسطين الدولي للكتاب لعام 2018 الذي تمت إقامته على أرض المكتبة الوطنية، وهي التي أنشئت بقرار رئاسي عام 2017. ولأول مرة، يقام المعرض على أرض المكتبة التي تحتوي مساحات واسعة، حيث تم تحويل مقر الضيافة في بلدة سردا مقرّاً خاصّاً للمكتبة الوطنية، وللاطلاع أكثر عن تفاصيل معرض الكتاب والاستعدادات للتغطية الصحافية، إليكم الرابط:

https://bit.ly/34sLuGN

الموضوع السادس: الثقافة والإبداع

الإبداع خاصية إنسانية، وسمة ذاتية، ونشاط عقلي مركب ومعقد، مرتبط بالإنسان وفكره، ويمكن أن يحدث في جميع مجالات الحياة، بشرط توفر مقومات وبيئة داعمة.

فالإبداع هو خاصية الإنسان الأسمى، وهي الخاصية التي يتفرد بها النوع الإنساني في سلم ارتقائه، ويكاد لا يشاركه فيه كائن آخر. الإبداع خاصية إنسانية أسمى في تميزها، في تفردها، وهو يبدع في اتجاه غاية، وهي تحققه الأرقى، متوسلاً في ذلك ما في فطرته من قابليات، وما في مكنته من استعدادات. (عثمان 2000، 219)

وقد عُني بعض الباحثين في دراستهم للإبداع بناتج الإبداع، في حين اهتم البعض الآخر بالعمليات المتضمنة في الإبداع، واهتم آخرون بالشخصية وسمات القدرة لدى الأفراد المبدعين، مستخدمين بعض التكنيكات الإحصائية كالتحليل العاملي، لتحديد السمات التي تصف المبدع. (Baird 1980. 1) وقد حاولت بعض النظريات العلمية تفحص مراحل العملية الإبداعية، دون الاهتمام بمتغيرات الفوارق الفردية بين المبدعين، أو الكشف عن العوامل أو الأسباب التي وراء العملية الإبداعية. وقد وضع أصول هذه النظرية والس Walls في كتابه «فن التفكير»، مفترضاً وجود أربع مراحل للإبداع، هي: (William, 1986. 14-17)

مرحلة الإعداد (Preparation): **وهي أولى مراحل العملية الإبداعية، وتتضمن جهوداً على مستوى الوعي، والفكر المنظم، وفي هذه المرحلة يكتسب الفرد من خلال العمل الجاد عدداً كبيراً من الحقائق التي يمكن أن يستخدمها في العملية الإبداعية، ونعني بالفكر المنظم القدرة على استخدام المنطق وتوجيه فكر الفرد، باختصار، ما يميز هذه المرحلة اكتساب شعوري للمعارف من خلال الجهد واستخدام المنطق، وتطور اتجاه محدد للمشكلة.**

مرحلة التخمر (Incubation): **وهي المرحلة التالية، وفي هذه المرحلة، يمتنع الفرد بصورة اختيارية عن التفكير في المشكلة، ويمكن له أن يحقق هذا بطريقتين: إما بالتفكير في موضوعات أخرى بدلاً من أن يفكر في المشكلة المفترضة، أو من خلال الراحة والاسترخاء، وضرب والس مثلاً لوجود هذه المرحلة بداروين.**

مرحلـة الإشـراق (illumination): وهــي المرحلــة الثالثــة، وفيهــا تنبثــق شرارة الإبـداع أو الفكـرة الجديـدة، وفي هـذه المرحلـة، يمكـن أن توجـد عـدد مـن المحـاولات غـير الناجحـة التـي تسـبق المحـاولات الناجحـة أو الأخـيرة.

مرحلـة التحقـق (Verification): وهـي المرحلـة الأخـيرة، وتتضمـن اختبـاراً للأفـكار الجديـدة، وهـذه المرحلـة تشـبه المرحلـة الأولى، وذلـك في أنهـا تتضمـن عمـلاً وجهـداً عـلى مسـتوى الوعـي، واسـتخدام المنطـق للتحقـق مـن الأفـكار الجديـدة.

غـير أن الإشـكالية تكمـن دائمـاً في أن الفـرد في أي مجتمـع محـاصر بـإرث ثقـافي زمـاني مـكاني، وهـذا بـدوره يمكـن أن يقـوض الإبـداع الثقـافي، إلا أن الإبـداع يبقـى العامـل الأسـاسي لتحقيـق القيمـة المضافـة في العـصر الحـالي، الأمـر الـذي يتطلـب الاهتـمام بتعزيـز ثقافـة الإبـداع، وفي الوقـت ذاتـه الحفـاظ عـلى الإرث الثقـافي المـوروث.

رابعاً: الشق العملي

حتـى لا يظـل هـذا الـدرس نظريّـاً للطالـب، وحتـى يتمكـن المحاضرون مـن تقييم أعـمال الطلبـة بالعلامات أو بالتقديـر، نقـترح عـلى المحاضريـن الجامعيـن تنفيـذ واحـد أو أكـثر من النشـاطات العمليـة التالية:

كتابــة تقريــر صحــافي مشــبكه الإخبــاري يتعلــق بقضيــة ثقافيــة مثــل تراجــع صناعــة النــشر في فلسـطين، وانهيـار الملكيـة الفكريـة للكتـب وتزويرهـا في عـشرات المطابـع، وغيـاب التمويـل المحـلي للثقافــة، وضعــف موازنــة وزارة الثقافــة مقارنــة بباقــي الــوزارات، وإدارة العمــل الأهــلي الثقــافي في فلسـطين، وخـواء أو امتـلاء في المراكـز الثقافيـة، ومسـتويات تبنـي الإبـداع وتشـجيع المبدعـين والرياديــين الثقافيــين.

إجــراء مقابلــة بالفيديــو مــع خبــير ثقــافي وطــرح أســئلة حــول الإدارة الثقافيــة، وأخــذ تقييمــه ومطالباتــه وانتقاداتــه للمشــهد الثقــافي.

إجـراء «فوكـس بـوب» مصـور بالفيديـو مـع 7-10 مثقفـين حـول سـؤال ثقـافي واحـد، وعـن محـور ثقـافي واحـد وليـس أكـثر قـد يتعلق بــ: اقتصـاد الثقافـة، وتمويـل الثقافـة، وصناعـة ثقافية، وتسـويق ثقـافي، وسياسـة ثقافيـة.

تكليـف الطلبـة بكتابـة مقـال رأي حـول فعاليـة ثقافيـة حدثـت في وقـت قريـب مـن تدريـس هـذا الأسـبوع، مثـل إدارة معـرض تشـكيلي، وإدارة معـرض كتـاب، وإدارة أسـبوع أفـلام، وإدارة مهرجـان غنـاء.. إلـخ.

تقســيم الطلبــة لمجموعــات، تقــدم كل مجموعــة خطــة لــلإدارة الثقافيــة في البلــد، وقــد يقــوم المــدرس بتنظيــم مســابقة بــين المجموعــات، تفــوز الأكمــل والأقــوى والأكــثر تفاعــلاً مــع مفــردات ومفاهيــم هــذا الأســبوع التعلمــي.

كتابـة تحقيـق ثقـافي حـول قضيـة ثقافيـة مسـكوت عنهـا، أو تعـاني مـن تعتيـم رسـمي أو أهـلي، أو بحاجـة إلى مسـاءلة مجتمعيـة وصحافيـة، كي تتـم صناعـة رأي عـام سـليم عنهـا بالفنـون الصحافيـة.

خامساً: قراءات إضافية

- الحاج، حنين، وأشرف ماهر. 2012. دليل المدربين على الإدارة الثقافية. القاهرة: روافد للنشر والتوزيع.
- دليل تمويل الثقافة والفنون، المورد الثقافي. 2012. القاهرة: روافد.
- مجلة الإدارة والسياسات الثقافية، الشبكة الأوروبية لمراكز التدريب الإدارة الثقافية
- ENCATC. https://www.arabcp.org/page/180
- روابط لمقالات متخصصة في الإدارة الثقافية
- الإدارة الثقافية https://bit.ly/2qgEOwo.
- الإدارة الثقافية في فلسطين https://bit.ly/2pDiLjw.
- الإدارة الثقافية للهوية... كيف تتجلى في مصر؟ https://bit.ly/2C7LrUs

قائمة المصادر والمراجع

إبراهيم، محمد محمد. 2009. *التسويق السياسي*. الإسكندرية: دار الجامعية.

ابن حمينا، المختار. 1986. *مفهوم السياسة الثقافية في العالم*، اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم، مجلة التربية، عدد 78. 46-47.

أنور، أحمد. 2004. *أخلاقيات العولمة، دراسة في آليات التشيؤ وسلعنة الإنسان*. القاهرة. دار المحروسة.

بركة، بسام. 2012. *دور الترجمة في تعزيز الثقافة وبناء الهوية*. «مجلة تبين»، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسات، قطر، ص90-96.

برنامج السياسات الثقافية في المنطقة العربية. 2013. *التطورات الراهنة على السياسات الثقافية في المنطقة العربية، اتجاهات ثقافية مستقلة*، التقرير الدوري الثالث، المورد الثقافي.

جوهر، عبد الله حسين. 2011. *إدارة الموارد البشرية التنظيم، التدريب*، السكرتارية. الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة.

الحاج، طارق. 2002. *مبادئ التمويل*. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.

الخضيري، محسن أحمد. 2003. *إدارة التغيير. مدخل اقتصادي للسيكولوجيا الإدارية للتعامل مع متغيرات الحاضر لتحقيق التفوق*. الرياض: دار الرضى للنشر.

السنبل، عبد العزيز بن عبد الله. 2000. *تعليم وتعلم الثقافة العامة في محو الأمية وتعليم الكبار، «مجلة العلوم التربوية» مجلد 8*، عدد 2، القاهرة، 1-32.

السويدان، طارق محمد، وفيصل عمر باشراحيل. 2007. *ماذا أقرأ؟ سلسلة صناعة الثقافة*. الكويت: شركة

الإبـداع الفكـري للنـشر والتوزيـع.

شحماط، محمود. 2010. *المدخل لعلم الإدارة العامة*. عين مليلة- الجزائر: دار الهدى.

الطويـل، هـاني عبـد الرحمـن. 2006. *الإدارة التربوية والسلوك المنظـم*.. سـلوك الأفـراد والجماعـات في النظـم، ط4، عـمان: دار وائـل للنـشر.

عبـاس، محمـود السـيد. 2007. *مهـارة اسـتخدام نمـوذج SWOT في التخطيـط الإسـتراتيجي للحصـول عـلى الجـودة والاعتـماد الأكاديمـي بمؤسسـات التعليـم المختلفـة*، المؤتمـر القومـي الرابـع عـشر. آفـاق جديـدة في التعليـم الجامعـي العـربي، مجلـد 1، جامعـة عـين شـمس، القاهـرة، 117-165.

عبد الرحمن، عواطف. 1984. *قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث*. الكويت: عالم المعرفة.

عثمان، سيد أحمد. 2000. *الذاتية الناضجة، مقالات فيما وراء المنهج*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

عـلي، نبيـل. 2008. *علاقـة الثقافـة وتكنولوجيـا المعلومـات*. مـن منظـور ثقافـة الشـباب، بحـث مقـدم للمؤتمـر السـنوي الثالـث للمركـز العـربي للتعليـم والتنميـة، توظيـف المعلوماتيـة في ثقافـة الأجيـال العربيـة، القاهـرة: «المركـز العـربي للتعليـم والتنميـة»: 41-72.

عليوة، السيد. 1978. *إستراتيجية الإعلام العربي*. القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فازولا، حسام د.ت. *السياسات الثقافية. النشأة، التطور، العقلانية*. القاهرة: مؤسسة حرية الفكر والتعبير.

فـرج، أحمـد حافـظ. 1994. *وسـائل الإعـلام والتنميـة الثقافيـة*. دراسـة تحليليـة، المؤتمـر العلمـي السـنوي الرابـع عـشر التعليـم والإعـلام، رابطـة التربيـة الحديثـة، القاهـرة، 443-471.

لجنة مجتمع المعرفة والإعلام. 2016. *تقرير المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي*. المغرب: مطبعة سيباما.

اللجنـة الوطنيـة القطريـة للتربيـة والثقافـة والعلـوم. 2010. *الاجتـماع الخـاص بالإعـداد للقمـة الثقافيـة العربيـة، «مجلـة التربيـة»، عـدد 174: 37-55.*

اللجنـة الوطنيـة القطريـة للتربيـة والثقافـة والعلـوم. 2010. *السياسـات الثقافيـة في الوطـن العـربي، «مجلـة التربيـة»، عـدد 174: 149-166.*

اللجنـة الوطنيـة القطريـة للتربيـة والثقافـة والعلـوم. 2010. *العقـد العـربي للتنميـة الثقافيـة 2005 – 2014، «مجلـة التربيـة»، عـدد 74: 97-99.*

اللوزي، موسى. 2002. *التنمية الإدارية*، ط2. عمان: دار وائل.

أنـور، أحمـد انـور، وفريـال خليفـة وهبـة اللـه مصطفـى محمـد مصطفـى. 2014: *العولمـة وشـيوع ثقافـة الاسـتهلاك، مجلـة كليـة التربيـة، مجلـد 20، عـدد 1*، جامعـة عـين شـمس، القاهـرة، ص 625-653.

المصمودي، مصطفى. 1985. *النظام الإعلامي الجديد*، الكويت: عالم المعرفة.

مكاوي، حسن عماد، وليلى حسين السيد. 2001. *الاتصال ونظرياته المعاصرة*. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

المؤتمر الإسلامي لوزراء الثقافة. 2007. *خطة عمل حول تجديد السياسات الثقافية في الدول الأعضاء ومواءمتها مع المتغيرات الدولية*، أعمال الدورة الخامسة للمؤتمر الإسلامي لوزراء الثقافة، نوفمبر، طرابلس، 481-551.

المراجع الأجنبية

Armstrong, Michael .1997. *How to Be An even Better Manager*, 5th ed., Kogan Page Ltd, London.

Baird, B. N. 1980. *Creativity. Relationships between creativity measures, gestalt closure, and imagery, Un Published Master dissertation*, University of Wyoming Laramie, Wyoming.

De Mooij, Mariek. 2015. *Cultural marketing. Maximizing business effectiveness in a multicultural world, Journal of Cultural Marketing Strategy*, Vol. 1, 1 P.11–18.

Einarsson, Agust. 2016. *Cultural Economics*, Haskolinn Abifrost, Bifröst university, Iceland.

Guang, Tian and Trotter, Dan. 2012. *Key issues in cross-cultural business communication.* Anthropological approaches to international business, African Journal of Business Management, Vol.6, NO. 22, P. 64566464-.

McAleese, Donna and Owen Hargie 2004. *Five Guiding Principles of Culture Management. A Synthesis of Best Practice*, Journal of Communication Management, Vol.9, P. 155170-.

Testa, M. R., Mueller, S. L. and Thomas, A. S. 2003. *Cultural fit and job satisfaction in a global service environment, Management International Review*, Vol. 43, No. 2, P. 129149-.

Tian, Kathy and Luis Borges. 2011. *Cross-Cultural Issues in Marketing Communications. An Anthropological Perspective of International Business*, International Journal of China Marketing, vol. 2, No. 1, P.110126-.

Tremblay, Gaëtan. 2013. Bernard Miege et Pierre Moeglin, *L'industrialisation des biens symboliques, lesindustries, créatives au regard des industries culturelles*, PUG, Grenoble.

William, K. 1986. *The effects of state and trait anxiety on creativity*, Un Published Doctoral dissertation, Hofstra University.